



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

MÚSICOS: NOVOS “INTELECTUAIS” NO ESPAÇO
PÚBLICO MEDIÁTICO?

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção de grau de Mestre em Ciências da Comunicação, na
vertente de Media e Jornalismo

Por

Nelson Filipe Castanheira Nunes Fernandes

Faculdade de Ciências Humanas

Setembro 2011



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

MÚSICOS: NOVOS “INTELECTUAIS” NO ESPAÇO
PÚBLICO MEDIÁTICO?

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção de grau de Mestre em Ciências da Comunicação, na
vertente de Media e Jornalismo

Por

Nelson Filipe Castanheira Nunes Fernandes

Faculdade de Ciências Humanas

Sob orientação da Professora Doutora Rita Figueiras

Setembro 2011

Músicos: os novos “intelectuais”?

Fala-se de uma cada vez mais reduzida presença de intelectuais na esfera pública, o que faz com que variadíssimas questões surjam a partir das investigações sobre o assunto: quem são os intelectuais de hoje?, onde estão os intelectuais?, os intelectuais morreram?, entre (muitas) outras. O que aqui se irá propor é a possível existência do intelectual num estrato pouco explorado mas admitido: a esfera artística. A proposta delinear-se-á tendo em conta a constante alteração da esfera pública, através da evolução tecnológica e da relevância dos *media* na sociedade contemporânea, para culminar na demonstração de que músicos podem ser considerados “intelectuais”.

Musicians: the new “intellectuals”?

The recognized fact upon which the presence of intellectuals in the public sphere makes that a myriad of questions rise from the investigations on the subject: who are today's intellectuals?, where are they?, have intellectuals died?, among (many) others. The present proposal suggests that the intellectual still, in fact, exists but inside a different and unconsidered sphere: art. This idea is based upon the constant change of the public sphere, through the technological evolution and the importance of the media in contemporary society, to show that musicians can, actually, be seen as “intellectuals”.

Índice

1. Introdução	7
2. Metodologias	12
2.1 Descrição	14
2.2 Desenho Metodológico	16
2.3 Exequibilidade	17
2.4 Ganhos e mais-valias	17
3. Enquadramento Teórico	19
3.1 O Intelectual: Breve Caracterização	20
3.2 Adultos: Uma Questão de (Falta de) Autoridade	27
3.3 Media: Uma Escola com Autoridade?	34
3.4 A ubiquidade da música e os jovens	38
3.5 <i>Rock e Heavy Metal</i> como suportes para intelectuais	44
4. Estudos de Caso	49
4.1 Matthew James Bellamy	50
4.2 Bruce Dickinson	64
5. Conclusões finais	75
Bibliografia e outros suportes utilizados	79

Agradecimentos

Em primeiro lugar, os meus agradecimentos terão de ser dirigidos à excelente e irrepreensível orientação dada pela Professora Doutora Rita Figueiras a este trabalho, não apenas por ter sabido dar-me as indicações certas para o caminho que esta dissertação deveria tomar, mas também por me iluminar a mente nos momentos em que a visão intelectual já começava a turvar.

Ao Diogo Carvalho, pelos conselhos e pelos conhecimentos úteis e adicionais na área da música, que me ajudaram a relembrar e pensar alguns artistas de forma diferente. Nunca é demais.

Ao Pedro Guerra, pela boa disposição que sempre ajudou a desanuviar, nos momentos de menor motivação.

Ao Luís Panta, por ser um dos primeiros leitores deste trabalho e pelos conselhos e sugestões.

À Mariana Lopes Correia, pela paciência e pela tenacidade que me conferiu ao longo dos meses com as suas palavras.

E, finalmente, à pessoa que deu o contributo mais importante de todos: a minha Mãe. Por tudo. Porque, sem ela, nada disto teria acontecido; nada nestes últimos 25 anos teria corrido tão bem, depois de momentos tão amargos.

A todos – mesmo aos que não foram aqui nomeados – um sentido muito obrigado!

“Times are dark with our children spoon-fed ignorance. Ignition, inception, burning is a fuse to destruction, break the walls of ignorance, to disarm the world for its last chance”, Ignition, Trivium

“O meio é a mensagem”, Marshall McLuhan

“Ser exacto em ciência é errar num tom de voz mais firme que os outros”, Gonçalo M. Tavares

1. Introdução

1. Introdução

A 11 de Outubro de 2010, a RTP anunciava que Miguel Guedes seria o próximo comentador desportivo do programa “Trio de Ataque”, transmitido no canal RTPN¹. No âmbito de uma dissertação a propósito de intelectuais, falar de comentário desportivo e do praticamente desconhecido Miguel Guedes pode parecer despropositado – um pouco tolo, até. Mas não o é.

Acontece que Miguel Guedes é músico e vocalista da banda portuguesa Blind Zero, com uma posição cimentada no Panorama Musical Português. Por outro lado, o cantor é também um portista assumido, o que legitima portanto a sua entrada como adepto do FC Porto neste conteúdo televisivo, em que cada comentador defende um dos três “grandes” do futebol português. Estaremos a observar uma entrada pioneira de um músico no debate “quase-sério”² sobre temáticas que compõem a esfera pública? Quem será o próximo músico a atingir este patamar, caso tal venha a acontecer?

Valter Hugo Mãe, na sua obra *a máquina de fazer espanhóis* (mãe, 2010: 177) escreve sobre o seu conceito – artístico, é certo – de “cidadão não praticante”, à laia de paralelismo com a ideia religiosa de cristão não praticante. Zizek chamar-lhe-ia “falsa participação” (cf. Zizek, 2008). De facto, este é um traçado interessante que se pode fazer na sociedade de hoje. Os cidadãos existem, interessam-se, mas não participam na discussão e assistem à resolução de problemas como se de apenas espectadores se tratassem. Ou, como prefere o inglês Patrick Wolf, “*as they dig your ditches, count my stitches, generation justice wishes for, world at war, final score, media come and abhor us. As these are hard times [...] Divided nation, in sedation, overload of information that we have grown up to ignore, mediocrity applauded*”³.

A constante mudança que o mundo observa, especialmente trazida pelas novas tecnologias, leva os investigadores a indagar-se e a tentar compreender os fenómenos que circundam determinadas realidades. Um desses casos é o panorama intelectual contemporâneo, que, segundo alguns, como veremos neste trabalho, está em definitivo

¹ <http://www.cmjornal.xl.pt/detalhe/noticias/ultima-hora/miguel-guedes-no-trio-de-ataque>, consultado a 24-08-2011.

² Dou-lhe este nome por não considerar o futebol como uma área de distinção intelectual, embora assumo um destaque a ter em conta no que toca aos interesses do público em geral.

³ “Hard Times”, in *The Bachelor* (2009)

declínio. Não sabemos se está ou não (há quem diga que, com a crise, os intelectuais saíram da “gaveta”⁴) – também tentaremos compreender os argumentos que levam a essa conclusão – mas a verdade é que, em cenários como este, urge uma mudança do paradigma. É isso, em primeiro lugar, o que aqui propomos: uma nova abordagem, uma nova ideia em confluência com algumas das teorias mais recentes das áreas da comunicação e da cultura e, esperançosa e afortunadamente, um contributo para este debate.

Com a avalanche de informação que se observa no dia-a-dia, é natural que as sociedades ocidentais contemporâneas se sintam “desorientadas” e necessitem – desesperadamente, quiçá – de uma espécie de líder de opinião que as lidere, que as encaminhe e, acima de tudo, que ilumine – no sentido mais histórico da palavra – as mentes de todos os cidadãos, seja qual for a sua importância na estrutura política/social/religiosa da comunidade em que se insere. Ainda assim, esses mesmos cidadãos parecem não acatar quaisquer conselhos, num acto de completo filisteísmo; aqueles terão de ser transformados em ordens para que sejam, verdadeiramente, seguidos. A ambiguidade desta realidade torna difícil a entrada de um intelectual que obtenha credibilidade, por si só, na esfera pública e que influencie, de facto, as diferentes áreas que compõem a estabilidade e o funcionamento de uma determinada sociedade civilizada.

Por outro lado, há uma outra realidade que tem vindo a construir a sua própria credibilidade, ao longo das últimas décadas, apenas através do recurso à emotividade e pelo carácter lúdico da sua existência: o *star system*. A celebração do Homem consoante a sua capacidade de mover massas através de uma interpretação cinematográfica ou de uma composição musical “orelhuda” tem tomado cada vez maior lugar na contemporaneidade. Basta prestar alguma atenção a qualquer secção de cultura de um determinado jornal ou de um diário televisivo para perceber que os intérpretes de artes performativas possuem um maior espectro de atenção do que escritores, dramaturgos ou qualquer outro artista ligado às artes mais eruditas.

No entanto, imiscuídos na torrente de celebridades baseadas na sua imagem ou em melodias simples capazes de vender milhões de álbuns, existem vários artistas,

⁴ *In ípsilon*, “Público”, 5 de Agosto de 2011

apreciados por alguns milhões de pessoas, com mensagens complexas e de potencial teor intelectual inseridas na sua arte. Alguns desses artistas, nomeadamente músicos, são parte fundamental desta obra. É deles que falamos para sustentar a ideia de que determinados compositores musicais possuem o potencial necessário para serem considerados como um novo tipo de intelectuais públicos, com todas as potencialidades e responsabilidades que a posição acarreta.

É com base nestas duas realidades – distintas mas interligadas, de certa forma – que aqui apresentamos uma proposta, quiçá, arriscada e atrevida. No entanto, a mesma ideia não deixa de ter a sua pertinência e, esperamos, validade académicas.

Este trabalho estará dividido em duas partes fundamentais: o enquadramento teórico e a sua aplicação nos estudos de caso. Em relação ao primeiro, veremos o panorama intelectual contemporâneo, debruçando-nos sobre as visões dos teóricos sobre a (não) existência de intelectuais no espaço público. De seguida, observaremos a situação educativa actual, no que concerne à formação para a cidadania e a visibilidade e presença da autoridade perante os jovens de hoje em dia. Além disso, observaremos também a ubíqua presença dos media e a sua importância para os que mais a utilizam: os jovens e jovens adultos. Pegando nesses pressupostos, tentaremos observar alguns dos efeitos que as celebridades ligadas ao mundo da música poderão exercer nos adolescentes (e não só) através dos seus manifestos anti-poder, que vão lançando, seja durante os espectáculos ou mesmo no seio das suas obras artísticas. Tentaremos também compreender o porquê da escolha do *rock* e do *heavy metal* como géneros portadores de possíveis intelectuais, não só através das temáticas abordadas nesses temas, mas também pela inscrição dos jovens nestes movimentos, muito mais vincada do que na música mais comercial e, consequentemente, massificada.

Aplicar-se-ão todos os conceitos e constatações teóricos no capítulo seguinte. Abordaremos duas personalidades com uma posição cimentada no mundo da música e com um público vasto, cada um à sua maneira. Os artistas focados serão Matthew Bellamy, vocalista, pianista, guitarrista e compositor dos temas da banda britânica Muse; e Bruce Dickinson, vocalista e letrista dos Iron Maiden e verdadeiro *polymath*. Através da obra destes dois artistas tentaremos demonstrar que um músico pode, de facto, ser um verdadeiro intelectual, não só pela sua obra cultural e de arte, mas

especificamente pelo seu papel na esfera pública no que toca à educação, na verdadeira acepção da palavra, dos seus públicos, através de ideias dirigidas nos suportes mediáticos. Finalmente, ainda são dignas de nota as conclusões finais, indispensáveis em qualquer trabalho, para que possamos fazer uma sùmula das ideias aqui expostas e, como tal, sintetizar a compreensão do fenómeno.

2. Metodologia

2. Metodologia

Antes de iniciar a exposição da nossa proposta, julgo ser importante explicar a motivação inicial para o desenvolvimento deste estudo. As paixões por determinados temas podem ser prejudiciais à elaboração de um trabalho científico, uma vez que podem toldar o raciocínio ou mesmo a frieza racional. No entanto, sem estar devidamente “apaixonado” por um determinado tema, nunca o poderemos estudar convenientemente, uma vez que não conseguiríamos compreender o objecto a que nos proporíamos estudar. É exactamente por isso que me propus a estudar uma área de impacto cultural e social pela qual me considero profundamente apaixonado: a música. Além disso, e devido à investigação que tenho desenvolvido num projecto de investigação⁵ criado pelo Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa, tenho-me embrenhado cada vez mais no estudo da origem e evolução histórica dos intelectuais, tentando compreender as tendências actuais.

Tentarei então conjugar estes dois objectos de estudo, os intelectuais e a música, tendo por base uma proposta de nova tendência no movimento intelectual, que apresenta uma elevada relevância social, cultural e, essencialmente, política. Como tal, é importante tentar compreender para onde caminha o intelectual, onde se encontra, quebrando todo e qualquer preconceito sobre o seu “espaço” de acção para desempenho das funções sociais a que sempre tem habitado a sociedade por si influenciada e, até, guiada.

Deste modo, a proposta que aqui projecto e que planeio desenvolver dirá que os músicos são um novo modelo intelectual, uma vez que começam a debater temas importantes para a continuidade, proliferação e melhoria das condições de vida de uma sociedade. Tal fenómeno começa a tornar-se possível não só pela crescente preocupação de alguns músicos com as situações político-sociais de diversos países, mas também pelo foco de atenção que têm sobre si mesmos, através do seu estatuto de celebridade.

A proposta é, não o neguemos, passível de contestação, mas tentarei argumentar os indícios encontrados para tal proposta e, posteriormente, demonstrá-la, se possível. Tal

⁵ “Intellectual Topographies and the Making of Citizenship”, projecto desenvolvido no Centro de Estudos de Comunicação e Cultura (CECC), do qual o autor da presente dissertação foi bolseiro de investigação entre Outubro de 2009 e Janeiro de 2011.

investigação assentará, então, sobre a seguinte pergunta de partida: “Poderão músicos dos géneros do *rock* e do *heavy metal* serem considerados intelectuais?”, passando depois por abordar dois exemplos específicos e passíveis de intelectualidade na indústria musical.

2.1 Descrição

Falemos então da fase de desenvolvimento do trabalho. A investigação assentará em duas partes distintas, sendo que a primeira será de puro enquadramento teórico, ao passo que a segunda assentará na análise empírica de obras discográficas seleccionadas, e não só, dos artistas que mais à frente apresentarei.

Debrucemo-nos, para já, na primeira parte. De forma a introduzir o tema que aqui será abordado, é imprescindível enquadrar teoricamente a posição do intelectual no mundo ocidental contemporâneo. Munido dos autores essenciais para a compreensão da questão, passaremos em revista todos os elementos característicos do intelectual (independente, sem os condicionalismos que uma profissão pode acarretar, decodificador de problemáticas, interveniente na esfera pública, entre outros), bem como da tendência contemporânea sobre a presença dos intelectuais nas esferas públicas actuais. Por outro lado, não será descuidada a forma de recepção das mensagens, tendo em conta as ideias negativas face à atenção do público em relação às ideias dos intelectuais, dando principal destaque à ideia de filisteísmo de Frank Furedi (cf. Furedi, 2004), segundo a qual o público tem uma ignorância consciente face àquilo que realmente importa para a evolução de uma sociedade. Tal facto é corroborado por Daniel Innerarity, que declara que a esfera pública por excelência actualmente é o espaço emocional, no qual se dá destaque a eventos emotivos, como catástrofes ou tragédias de várias índoles (Innerarity, 2010: 40).

De seguida, será importante demonstrar sucintamente a evolução histórica e cultural dos géneros do *rock* e do *heavy metal*, para chegar aos três personagens principais da nossa investigação. Mas o ponto fulcral desta fase da nossa investigação recairá sobre as temáticas e problemáticas abordadas com maior frequência nestes dois géneros, que serão referidas através de bibliografia sobre o assunto. Ainda assim, é importante referir que esta temática e proposta de análise não surgiram sem qualquer fundamento. A

verdade é que existem diversos indícios de que, caso existam músicos intelectuais, a maior probabilidade de os encontrar existirá se procurarmos nos géneros do *rock* e do *heavy metal*, uma vez que são estes que abordam com maior frequência as problemáticas do foro psicológico e, principalmente, questões relacionadas com problemas sócio-políticos. Daremos ainda destaque à forma como a celebridade poderá facilitar a comunicação entre estes possíveis intelectuais e o seu público, ao mesmo tempo que faremos uma questão à qual procuraremos responder: “Poderá o músico ser considerado um intelectual?”.

A partir daqui, avançaremos para o ponto realmente interessante deste capítulo da nossa investigação: a apresentação dos nossos candidatos propostos a intelectuais – note-se que estas são apenas propostas, uma vez que temos apenas indícios da sua intelectualidade na esfera pública. Apresentemo-los: Matthew Bellamy, vocalista, guitarrista, compositor e pianista dos Muse, procura, em cada entrevista que dá, mostrar o seu descontentamento perante certas questões sócio-políticas, demonstrando uma tendência clara de crença em certas teorias da conspiração; esse que, segundo alguns autores, é, em si, um indício de intelectualidade, uma vez que o (candidato a) intelectual admite uma possibilidade diferente daquelas divulgadas por fontes oficiais de um determinado Estado ou pelos *media*, o que lhe dá liberdade e abertura de espírito para considerar diferentes perspectivas sobre as questões sobre as quais se debruça. Bruce Dickinson é aquilo a que os anglo-saxónicos chamam de *polymath*, isto é, uma personalidade que consegue exercer várias funções em simultâneo na sociedade na qual se integra. Na verdade, a publicação *New Intelligent* nomeou, em 2009, Bruce Dickinson um dos *polymaths* mais influentes do Mundo. Isto porque, além de ser o vocalista de uma das maiores bandas de *heavy metal* de todos os tempos, o músico guarda no seu currículo actividades de diferentes áreas, o que lhe poderá dar um maior conhecimento de diferentes realidades, tais como: esgrimista olímpico, escritor de romances, cantor a solo, piloto de aviação comercial (Dickinson foi, até, piloto do avião dos Iron Maiden durante uma das suas últimas *tournées* mundiais), apresentador de um programa musical de rádio na BBC1, argumentista de um filme cinematográfico e, ainda, estudante universitário em temas de História e Literatura Inglesas. Isto, claro, para não mencionar que o artista opta por abordar, na grande maioria das vezes, temáticas histórico-sociais nas músicas que compõe e interpreta – de notar ainda que,

nos Iron Maiden, essa vertente histórica nos temas musicais advém do seu parceiro, baixista e fundador do grupo, Steve Harris.

Será, então, a partir desta apresentação dos músicos em questão, que os proporemos enquanto intelectuais, analisando as suas obras e a sua participação na esfera pública, tentando compreender se os músicos poderão realmente ser considerados intelectuais, tendo estes exemplos como pano de fundo.

2.2 Desenho Metodológico

De acordo com as aulas de Métodos e Técnicas de Investigação em Ciências Sociais, pudemos analisar o método lógico-dedutivo de P. Schmitter (cf. 2008)⁶ e, como tal, este pareceu o mais indicado para a dita análise do tema que se pretende estudar. Como tal, advirto para a presença do dito esquema proposto por Schmitter nos anexos deste projecto.

Analisemos então o modelo de análise proposto por Schmitter e apliquemo-lo ao objecto de estudo sobre o qual se pretende dissertar. A ideia inicial consiste unicamente – e como já foi explanado anteriormente – em desenvolver uma abordagem à música por parte das características dos intelectuais. No entanto, há que particularizar cada aplicação em concreto. É a partir de cada uma delas que criamos o tópico que iniciará o “ciclo” teórico proposto pelo autor.

Assim sendo, e partindo de cada tópico, o passo seguinte será o de articular conceitos e criar uma conceptualização própria, através da qual criaremos a nossa hipótese (seja por método empírico ou não). De seguida, seleccionaremos um caso concreto (como, por exemplo, um dos formulados e expostos no capítulo anterior deste projecto) e redigiremos essa proposta. De acordo com o enquadramento teórico anteriormente explanado, faremos então uma articulação/operacionalização destes conceitos com a nossa hipótese e, como tal, mediremos os indicadores inerentes às variáveis a ela ligados. É nesta fase que a serendipidade poderá fazer com que nasçam novas hipóteses e, desse modo, deveremos regressar com esta nova proposta à fase inicial do método.

⁶ In

<http://www.eui.eu/Documents/DepartmentsCentres/SPS/Profiles/Schmitter/PCSDesignOfSocialPolRes.pdf>

Ainda assim, é digno de nota que devemos continuar com a hipótese anterior, com o intuito de a testar (a fim de compreender se se verifica, de acordo com a nossa teoria de base), e, de seguida, fazer a inferência causal e, por último, legitimá-la como correcta, no nosso contexto.

Devemos ainda referir que este circuito de análise qualitativa dos dados é circular, como demonstra o modelo de análise. Assim sendo, as ideias podem regressar às origens e, por outro lado, dar origem a novas hipóteses e, quiçá, a novos conceitos. Desta forma, os tópicos podem estar sempre a surgir e, como tal, deveremos saber também quando “pôr um travão” à criação de novas ideias, uma vez que isso poderia comprometer toda a análise em questão, pondo em causa a sua profundidade analítica.

2.3 Exequibilidade

O projecto aqui proposto é, indubitavelmente, exequível. Não queremos com isto dizer que vai ser de simples execução; pelo contrário, o processo de análise dos conteúdos temáticos dos músicos não vai ser senão trabalhoso. Por outro lado, a reunião de material teórico e analítico sobre os temas que aqui se pretendem conjugar será – também ela – digna de algum esforço.

Ainda assim, a investigação já realizada sobre o fenómeno intelectual facilita em grande parte a articulação de ideias e raciocínios sobre as questões que a ele se prendem. Além disso, o gosto pelos temas analisados, bem como algum conhecimento estruturado e já adquirido sobre os artistas a analisar facilitarão a investigação em si, pelo que não será difícil levar a cabo esta investigação. É um projecto ambicioso, mas nunca impossível.

2.4 Ganhos e mais-valias

Existe, de facto, uma questão que deve ser respondida antes do desenvolvimento do estudo aqui proposto: porquê realizar a dita análise? Considero que, perante as dúvidas e questões colocadas por todos os autores que se debruçam sobre o tema inerente à presença e ao papel do intelectual nas sociedades contemporâneas, é importante mostrar

que o espectro de presença desse agente deverá ser alargado e, como tal, deverá ser admitida a existência de intelectuais formadores de cidadania, decodificadores de mensagens complexas e educadores das massas noutros contextos sociais. O contexto aqui proposto é *sui generis*, mas notemos que os artistas têm sido também considerados intelectuais, embora nem muitos os integrem na sua análise do movimento. Desta forma, o projecto aqui proposto traria uma nova abertura à procura pelo intelectual actual, bem como um novo estatuto – que se poderia revelar importante e responsabilmente imputável – aos músicos (mais especificamente dos géneros de *rock* e *heavy metal*).

3. Enquadramento Teórico

3. Enquadramento Teórico

Chegados a esta fase, é imperioso expor a teoria necessária para o posterior desenvolvimento das ideias que aqui pretendemos encetar. Em primeiro lugar, debruçar-nos-emos sobre a caracterização do intelectual, não esquecendo o seu “nascimento” e evolução na esfera pública. De seguida, procuraremos demonstrar como o músico poderá ter uma maior fatia de atenção por parte do seu público, nos casos em apreço, maioritariamente composto por adolescentes ou jovens adultos, e, conseqüentemente, como poderá oferecer uma forma mais atractiva ao conteúdo que pretende transmitir. O ponto seguinte levar-nos-á através da ideia de que os media desempenham um papel extremamente relevante escola, no que toca à busca de informação por parte dos jovens. Imprescindível é também demonstrar que a música possui uma importância quase ubíqua nas culturas juvenis e, finalmente, que os géneros do *rock* e do *metal* serão, possivelmente, alguns dos mais adequados para que neles se possam incluir temáticas mais profundas.

3.1 O Intelectual: breve caracterização

É importante referir, de antemão, que esta dissertação não tem como objectivo caracterizar o conceito de ‘intelectual’, uma vez que é sobre ele que recai toda a problemática do trabalho, uma vez que tentaremos compreender a sua existência e acção na esfera pública. No entanto, é importante falar das suas características, definidas pelos inúmeros autores que procuram encontrar uma definição do termo ‘intelectual’. A verdade é que não existe essa definição única do que é ser-se intelectual. Existem, porém, características que poderão (e deverão) ser encontradas na personalidade para que esta possa ser considerada um intelectual público. Tentaremos dar aqui uma sucinta súmula dessas particularidades, cruzando um vasto número de autores doutos neste tema.

O que é, afinal de contas, um intelectual? Este é, sem dúvida, o conceito de maior problemática na presente investigação. Em primeiro lugar, como evidencia Helen Small, o conceito de intelectualidade é arrogante e egocêntrico em si mesmo, uma vez que pressupõe a existência de “não-intelectuais” na sociedade (Small, 2002: 1). Por si só, demonstra, assim, resquícios de elitismo. Helen Small dá, então, a sua própria definição de intelectual, que é “aquele que influencia a política pública de forma mais directa, ao actuar como conselheiro de governos e membro de *think tanks*, comissões de governo e

de comités políticos”, acrescentando que o intelectual tem agora uma vida política e cultural activa, ao contrário da que tinha anteriormente, de cariz complementar (Small, 2002: 5). Jeremy Jennings defende, sucintamente, que o intelectual é “aquele que pensa a actualidade” (Small, 2002: 114). Além disso, possui também a função de analisar, criticar e explicar a realidade ao seu público, como forma de descodificar procedimentos e acontecimentos, com o máximo de independência e sem interesses nem condicionalismos pessoais ou profissionais, que poderiam influenciar a sua visão das questões. Frank Furedi defende que o intelectual é um “defensor dos *standards* culturais” e ainda a “consciência da sociedade” (Furedi, 2004: 35), prendendo-se a sua actividade com um “íntimo compromisso com a perseguição de novas ideias e da verdade” (Furedi, 2004: 36). Steve Fuller acrescenta que essa verdade é transformada pelo intelectual, de forma a torná-la mais apetecível para o grande público, tornando-a mais simplista do que ela é, na verdade (Fuller, 2005: 61-67), embora reconheça que tal deve ser feito, uma vez que o intelectual não fala apenas para especialistas, mas também para o público em geral. O mesmo autor defende ainda que o intelectual aprecia mais a “largura” de conhecimentos, em vez de se focar num único tema e aprofundá-lo, como faz, por exemplo, o filósofo. Steve Fuller metaforiza a definição de intelectual, dizendo que “o intelectual é o eterno incomodador; é a areia que envolve a ostra, da qual a Humanidade emergirá como uma pérola” (Fuller, 2005: 163). Ou, como dizia Fidelino de Figueiredo, no já longínquo ano de 1936, intelectual é o que possui “a simpatia compreensiva, a emoção íntima com que no laboratório ou na meditação criadora alguma coisa nova forjaram ou alguma nesga sobre o absoluto fugidio puderam abrir” (Figueiredo, 1936: 22).

Said, por seu lado, define o papel do intelectual em três grandes grupos. Em primeiro lugar, o intelectual deve proteger o passado, perante tanta e tão rápida reformulação de hábitos e tradições, mas também das simplificações excessivas da História, fornecendo detalhadas e diferentes perspectivas e narrativas históricas, não caindo na tentação da manipulação de factos. De seguida, deve incentivar condições de coexistência, ao invés de criar “campos de batalha”, ao longo do trabalho intelectual. Finalmente, o papel do intelectual deve ser o de evitar que, ao contrário do que se tem verificado até hoje, o seu trabalho seja minimizado por uma pequena “indústria” académica (Small, 2002: 37). Steve Fuller defende que parte do papel do intelectual é legitimar (ou deslegitimar)

certos assuntos, apoiando-os publicamente ou, por outro lado, criticando-os e sugerindo melhores alternativas.

O intelectual deve estar também munido de uma “*techne*” – à qual outros autores chamam de “retórica” –, segundo defende Rita Copeland (Small, 2002: 40-58), que lhe permita aproximar-se do seu público. Por outro lado, David Wallace mostra também que outra característica importante do intelectual é o humanismo (Small, 2002: 62-79), de forma a estar alerta para que não sejam causados danos físicos ou psicológicos, auto-infligidos, à Humanidade. A autora Linda Kauffman declara que, no caso da cultura, o intelectual funciona como *gate-keeper*, isto é, informa o público sobre o que são, ou não, boas formas de cultura. Segundo a autora, os artistas e os intelectuais tem a “função vital” de estudar e explicar as origens e a evolução dos conceitos e movimentos estéticos, bem como de desvalorizar aqueles que criticam a cultura popular, de modo a incentivar novos processos criativos e novos produtos culturais (Small, 2002: 131-157). Steve Fuller acredita também que o intelectual deve ter o seu quinhão de paranóia, em relação às questões sobre as quais se debruça. O mesmo autor acredita até que os teóricos da conspiração são intelectuais munidos de paranóia extrema que acabam por criar teorias científico-sociais através dela (Fuller, 2005: 19). Além desta paranóia constante, Fuller defende ainda que o intelectual deve assumir uma função vigilante na sociedade. Para sustentar este ponto de vista, Fuller parafraseia Edward Said, que afirmava que o intelectual deveria ser como o Batman, sempre atento ao apelo dos cidadãos.

No que toca à impressão do público sobre o próprio intelectual, Stefan Collini defende que esta visão é tripartida, sendo que é (1) idealizada e romantizada, (2) ridicularizada e inferiorizada e (3) os intelectuais são vistos como seres que existem, ou existiram, mas em sociedades longínquas (Small, 2002: 203-222). Jeremy Jennings, por seu lado, demonstra que, actualmente, em culturas ocidentais verifica-se um cada vez maior anti-intelectualismo, com as sociedades a acreditar que o intelectual não é mais que um agente em busca de celebridade. Desta forma, este autor diagnostica a morte do intelectual (embora admita que o caso francês é o único que contraria esta visão, por subsistirem vários intelectuais até à actualidade) (Small, 2002: 110-128). Furedi corrobora este ponto de vista, defendendo que o público olha com descrença para os possuidores de conhecimento descredibilizando a sapiência e questionando as verdades que se lhe apresentam.

No entanto, este ponto de vista não é partilhado por outros autores. Stefan Collini, por exemplo, diz que a realidade dos intelectuais é uma realidade 3D: Dead, Deceased, Dissapeared (Small, 2002: 207). Como tal, e para fazer face à visão romantizada do intelectual, Collini considera que o intelectual não possui o “monopólio da verdade” e que os outros ramos sociais não estão continuamente ligados ao erro. Russel Jacoby explica, por seu lado, que, a partir da Segunda Guerra Mundial, os intelectuais começaram a ser absovidos pelas instituições académicas (cf. Jacoby, 1987). Assim sendo, com a especialização e a profissionalização dos intelectuais, estes começaram a desaparecer da esfera pública e, conseqüentemente, o público perdeu o interesse que tinha neles. Richard Sennett, por seu lado, explica esse desaparecimento do “homem público” (cf. Sennett, 1976) na esfera pública. Frank Furedi também acredita que o intelectual está a desaparecer da esfera pública devido à sua absorção por parte das instituições académicas. Para enfrentar este fenómeno, Furedi defende que o intelectual necessita de um público educado, qualificado e inteligente que compreenda os seus debates e que, conseqüentemente, se vá tornando ainda mais inteligente (cf. Furedi, 2004).

Raymond Boudon, por seu lado, defende que existem três tipos de intelectuais: os que têm prazer em criar conhecimento (*libido scendi*), os militantes e os que procuram maximizar a sua visibilidade. Isto porque, como refere o autor, “um intelectual raramente é movido prioritariamente pela preocupação da verdade” (Boudon, 2005: 46).

O intelectual nasceu, segundo Steve Fuller, na Grécia Antiga, integrado no movimento sofista, ao defender-se da sociedade, que o descredibilizava (Fuller, 2005: 9). Essa função de defesa mantém-se actual perante o público, que descredibiliza o intelectual a título permanente. E, tal como na Antiguidade, o intelectual continua, ainda hoje, a escolher os temas maioritariamente pela índole política, conferindo-lhes uma estrutura que reconfigure um certo grupo na sociedade, não sem descurar do humanismo que deve marcar o seu discurso (Fuller, 2005: 116-118). Por outro lado, existem diversos factores que lhe conferem legitimidade perante o público, sendo eles a total independência de pensamento, bem como as suas raízes elitistas – isto porque, caso o público verifique que o intelectual é monetariamente pobre, pode pensar que este quer exercer a sua função unicamente em busca de sucesso financeiro (Fuller, 2005: 113-116). Fuller acrescenta ainda que a forma como os intelectuais surgem na esfera pública pode ser feita de duas maneiras: ou se adquire nome através do discurso intelectual, ou

se pronuncia um discurso típico de um intelectual após o seu nome já ser reconhecido na esfera pública (Fuller, 2005: 122-123). Fuller faz ainda um apontamento com alguma comicidade, no que toca à entrada do intelectual na esfera pública: “Saberás que és um intelectual a partir do momento em que outros começarem a denunciar-te no seu discurso e a plagiar o que escreves” (Fuller, 2005: 151). Bourdieu acrescenta que o intelectual deve ser alguém que observa o real, quebrando com o senso comum e, para além disso, denuncia aquilo que acredita estar errado. David Park refere também que aquele não tem a obrigatoriedade jornalística de manter a objectividade. É por isso que os artistas podem também ser considerados intelectuais. Além disso, sendo objectivo, o intelectual público não poderia explicar convenientemente o seu ponto de vista sobre as questões (cf. Park, 2006).

Para alguns autores, a academia forma intelectuais, mas tal fenómeno não torna implícito que um académico seja um intelectual e vice-versa. Ainda assim, existem várias características comuns a ambos. Bourdieu refere que o académico é aquele que quebra com o senso comum, através da observação e da análise do real. No entanto, o académico não deve fazer julgamentos daquilo que observa; não deve tornar-se no “juiz dos juizes” (Bourdieu, 2003: 15). Para si, o que importa é exclusivamente o avanço científico. No entanto, o mesmo autor não hesita em referir que o académico tem alguns entraves à sua actividade. Por um lado, a entrada no meio não é fácil, uma vez que é quase totalmente definida ou pela origem familiar ou pela empatia que cria com o grupo profissional. Consequentemente, o académico acaba por construir as suas teorizações com base no reconhecimento social e profissional, não tendo muitas vezes um compromisso sério para com a sua área de estudo. Assim, Bourdieu defende que deve existir um esforço político para que ocorra um avanço das “fronteiras do conhecimento” (Bourdieu, 2003: 66). O académico, ainda segundo Bourdieu, adquire o seu próprio capital académico ao longo do avanço da sua própria idade individual; como tal, esse é um processo que exige tempo.

O especialista, por seu lado, é aquele que, segundo vários autores (cf. Fuller, 2005), substituiu a figura do intelectual na esfera pública. A perspectiva desses autores reflecte a ideia de que o intelectual “morreu” devido à profissionalização e especialização crescentes dos académicos. Logo, os especialistas acabam por tornar-se nos líderes de opinião das massas. Além disso, Furedi defende que a instituição empregadora pode ser o factor que transforma o intelectual num especialista, uma vez que ela condiciona e

formata o modo de pensamento daquele. Dada a necessidade de independência do intelectual, tal não pode acontecer caso a instituição condicione a sua forma de pensamento (Furedi, 2004: 31). Bourdieu acrescenta ainda que a visão do especialista acaba por tornar-se sempre “perspectivista” (Bourdieu, 2003: 17). Bourdieu diz, noutra ocasião, que este é aquele a quem Platão chamava de “doxosopher”, isto é, “técnicos da opinião que se acham sábios”, sendo eles “homens de negócios, políticos e jornalistas de política” (Bourdieu, 1998: 7).

Richard Posner demonstra também a sua perspectiva sobre o fenómeno. No entanto, o autor tem uma posição menos fechada sobre este movimento, admitindo a existência de inúmeros intelectuais, embora constate que estes estão em decadência. Este autor refere que a “qualidade intelectual pode não ser o principal atributo dos intelectuais públicos. Os valores intelectuais são valores de entretenimento e de solidariedade, bem como valores informativos” (Posner, 2004: 3). Para Posner, um intelectual é alguém que “se interessa séria e competentemente pelas questões da mente” (Posner, 2004: 17) e que “aplica as suas ideias ao público em geral e, por outro lado, a tarefas específicas que devem ser transmitidas a um corpo especializado e especialista, seja ele comercial, profissional ou académico” (Posner, 2004: 18), o que faz dele um crítico social (e não um puro observador, que faria dele um académico).

Bourdieu identifica como características do intelectual a necessidade da mobilização das massas (Bourdieu, 1998: 65), além de dever ainda ter “liberdade respeitosa perante aqueles responsáveis pelo poder, possuir a crítica de ideias recebidas, demolir ideias simplistas de ‘isto-ou-aquilo’ e respeitar a complexidade dos problemas” (Bourdieu, 1998: 92). Berlin apoia também a tese de que o intelectual se deve mover com base na valorização da Liberdade (Berlin, 2001: 196). Para Zygmunt Bauman, foram os intelectuais que criaram o conceito de opinião pública, ao construir um espaço de discussão de ideias que educava o público que ali estivesse a assistir, referindo que “a emergência da modernidade foi um processo de transformação de cultura selvagem para uma cultura de jardinagem” (Bauman, 1987: 51), construindo um “mundo de ideias” (Bauman, 1987: 96), num trabalho metafórico admirável. Bauman refere também que, durante a pós-Modernidade, os intelectuais deixaram de ser “legisladores” para passarem a ser “intérpretes” da realidade.

Há ainda quem prefira chamar o intelectual de ‘intelectual público’. Este conceito inclui a mesma problemática daquele anteriormente abordado. No entanto, a colagem da

palavra “público” ao “intelectual” acolhe também algumas opiniões divergentes entre os autores estudados. Para Helen Small, o conceito de “intelectual público” não é mais do que um pleonismo, uma vez que não há intelectuais que não preparem o seu esquema de discurso para um público (Small, 2002: 1), já que estes publicam ou falam em público sobre o seu trabalho. A mesma autora referencia que este conceito poderá ter emergido a partir do aumento da utilização da internet enquanto veículo comunicativo e de informação, da melhoria da educação no sistema ocidental e ainda na crescente comercialização da cultura.

No entanto, há quem rejeite esta perspectiva. Posner, por exemplo, acredita que o termo “intelectual público” não é, de todo, redundante, uma vez que assume uma predisposição de interferir na vida pública, ao passo que o “intelectual” puro assume apenas uma disposição de executar trabalho e pensamento intelectual. Existe ainda uma posição intermédia, entre estes conceitos: o de “intelectual semipúblico” (Posner, 2004: 25), isto é, aquele que executa o papel de intelectual público mas apenas numa determinada área, ao mesmo tempo que executa funções profissionais nessa mesma área. Para o autor, porém, estes dois últimos tipos de intelectuais não são “intelectuais públicos” (Posner, 2004: 25).

Nesta investigação, optar-se-á por utilizar apenas o termo ‘intelectual, uma vez que, além de ser um conceito mais prático, é também mais abrangente – o que facilitará a inclusão dos músicos nessa categoria, como aqui se pretende demonstrar. Note-se, finalmente, que as normativas e as características adjacentes a este conceito se prendem de forma perene ao modelo civilizacional ocidental. Deste modo, podemos sintetizar as principais características do intelectual, como vimos nos parágrafos anteriores. Estas figuras que actuam no espaço público (ou, pelo menos, deveriam actuar), são analisadores da contemporaneidade, descodificadores da realidade, influenciadores das políticas públicas e incomodadores natos. Por outro lado, devem também ter uma audiência que os considere credíveis, além de lhes conferir uma legitimidade própria. Além disso, devemos também dizer que o intelectual é um “standardizador” cultural.

Como vimos, o intelectual é um agente da esfera pública atento e interventivo nos assuntos de maior relevância social, política, religiosa e cultural. Vejamos então que desafios e oportunidades possui esta figura na sociedade ocidental contemporânea.

3.2 Adultos: Uma Questão de (Falta de) Autoridade

Para apreender melhor a teoria/proposta dos músicos-intelectuais, é necessário compreender a forma como os adultos são vistos pelos mais novos, tanto adolescentes como jovens adultos – principal público dos produtos culturais musicais. É isso que faremos neste sub-capítulo.

É importante, antes de mais, definir o conceito de autoridade. Hannah Arendt dissertou sobre o assunto, defendendo que aquele não se prende com persuasão nem coerção, nem sequer com o poder de tornar o outro obediente. Segundo a autora, trata-se exclusivamente de uma relação reverencial baseada no respeito; a autoridade é “mais do que conselho e menos que ordem, um conselho que ninguém pode ignorar de ânimo leve” (Hinchman, 1994: 314).

Para Morgado, autoridade provém “da moral”, “dos professores”, “dos pais”, “do Estado” e até “da tradição” (Morgado, 2010: 9). “A autoridade não é poder nem força” (Morgado, 2010: 13). A autoridade é, sim, um “superpoder” (Renaut, 2005: 31), isto é, “é o único a poder conferir autoridade, a submissão que o poder conseguia por si mesmo obter daqueles que ele comandava que agissem de tal ou tal maneira transforma-se numa obediência propriamente dita”. Em suma, “um poder a que se acrescentaria uma dimensão de autoridade é um poder que não se discute” (Renaut, 2005: 34).

A instrução escolar é uma das principais fontes de informação e sabedoria para os jovens – isso é inegável, especialmente porque o Ocidente assenta num regime educacional baseado numa ideia de escolaridade obrigatória. Como refere Isaiah Berlin, “[a educação] deverá fazer todos os possíveis por tornar mais fácil para todos os que dela usufruem a compreensão dos métodos, conquistas, esperanças, ambições, frustrações e dos processos emocionais e intelectuais de todos os que trabalham noutras áreas” (Berlin, 2001: 214). Mas será que os estudantes são incentivados de forma correcta a fazê-lo? Frank Furedi acredita que não; o autor diz que a grande preocupação das instituições escolares e académicas é cada vez mais relacionada com o bem-estar psicológico dos alunos do que propriamente com o desenvolvimento do seu intelecto (Furedi, 2004: 114-136). Além disso, o autor refere que a cultura ocidental contemporânea tem uma relação de amor-ódio para com o conhecimento: por um lado, celebra-o e procura-o, sempre preocupada com as consequências que a falta dele possa trazer; no entanto, a sociedade mostra-se insegura e desconfiada daqueles que dizem possuir esse mesmo conhecimento – Furedi aventa até que este é o grupo de indivíduos

que se auto-denomina de “sociedade do conhecimento”, numa altura em que, provavelmente, o cidadão menos sabe (Furedi, 2010: 39). O conhecimento não é perseguido, mas sim esperado; isto é, quem deseja possuir conhecimento fá-lo de forma passiva, e não activa como no período iluminista, por exemplo (Furedi, 2004: 50-71) - Furedi classifica esta atitude perante o conhecimento como “filisteísmo” (cf. Furedi 2004). Desta forma, o autor fala de uma crescente “deseducação”⁷ (Furedi, 2004: 72-91) por parte das instituições para com os seus pupilos. Este comportamento vai totalmente contra aquilo que Martha Nussbaum promove e que deve ser valorizado pelo intelectual: “o cultivo do humanismo” (cf. Nussbaum 1997). Ulrich Beck refere até que “podemos dizer que os cidadãos estão mais rebeldes, o que antevê o desabamento da autoridade e da legitimidade das instituições” (Beck, 2000: 151).

Por outro lado, Furedi demonstra também que há duas correntes que culpabilizam o estado actual da educação: uma delas diz que são os pais; a outra garante que a culpa é dos professores. No entanto, o autor refere que as escolas procuram “satisfazer” alunos e pais, retirando exigência ao ensino; por outro lado, os pais usualmente defendem o lado dos próprios filhos, retirando autoridade aos professores e não sendo activos na educação daqueles: “tais comportamentos negativos minam a autoridade, não apenas do professor, mas de todos os adultos” (Furedi, 2010: 4). Assim, Furedi demonstra que o fenómeno da “deseducação” se poderá agravar ainda mais, infantilizando a forma como se educam os jovens e minando as técnicas de pedagogia anteriormente cimentadas.

Sendo que os jovens perderam a noção de autoridade dos adultos, começam a contestar e a tornar-se cépticos em relação ao que aprendem na escola; “como sugere um estudo, a promoção da voz do estudante pode ser utilizada enquanto meio de ‘criticar e controlar os professores’. Este tipo de pressões reforça a tendência defensiva na abordagem dos professores à forma como dão as aulas” (Furedi, 2009: 87). Ora, se os jovens não reconhecem os adultos enquanto legítimos transmissores de conhecimento, não irão eles buscar por esse conhecimento junto de quem apreciam e admiram – especialmente através do uso das novas tecnologias, como o demonstram autores como Keen (cf. Keen, 2007) e Jenkins (cf. Jenkins, 2006)?

E os músicos têm realmente feito pressão para ser divulgadores de conhecimento. Damos de seguida diversos exemplos disso mesmo. Correr-se-á aqui o risco de falarmos

⁷ Tradução livre

contra a nossa própria proposta, mas pretendemos apenas mostrar que, tendo alguns músicos como ídolos, os jovens terão tido neles mais uma fonte de descredibilização das instituições e, a um nível geral, dos adultos. Ainda assim, é importante ressaltar que a nossa proposta passa por considerar que *determinado tipo* de músicos poderão ser considerados intelectuais, o que não significa que um músico seja automaticamente intelectual só por exercer aquela actividade artística.

A década de 80 do século XX – época de grande evolução do *heavy metal*, como veremos mais à frente neste enquadramento teórico – foi prolífica no nascimento de bandas e de *personas* que acabaram por se tornar identidades estereotipadas dos género musical. Um desses casos foi o de Dee Snider, vocalista dos Twisted Sister. A banda norte-americana é conhecida, entre outras coisas, pela variedade de temas contestatários da figura do professor na sala de aula e da escola enquanto instituição educativa. Um bom exemplo disso mesmo é o vídeo criado para promover o tema “I Wanna Rock”⁸. Nele, podemos ver que é o aluno quem detém o poder na sala de aula, ridicularizando o professor⁹. Outro exemplo representativo é a música “Be Chrool to Your Scuol”¹⁰: além do próprio nome do tema, que atenta contra a instituição em si, está grafada numa forma de erro ortográfico deliberado/trocadilho. Ao longo da música, Snider avança declarações como (optamos por deixar as letras das músicas no original, para que não percam a sua intencionalidade artística nem a variedade etimológica intentada pelo artista) “*I don't think I'll make it through another day / It's eight o'clock and all ain't well / My brain hurts so much it's startin' to decay / And I'm living in my private hell (...) Do abc's and 123's mean that much to me?*”. Ou, de uma forma mais directa, “*Now there must be a better way to educate 'cause this ain't workin' like it should / Can't they invent a pill or frozen concentrate / Tha makes you smarter and taste so good?*”.

Mas não é apenas a escola que tem vindo a ser descredibilizada por alguns músicos. Os mesmos Twisted Sister demonstraram também, no seu período áureo, uma resistência à educação dada pelos pais. O vídeo de “We're Not Gonna Take It”¹¹ demonstra bem essa atitude contra a autoridade dos adultos¹². É importante referir que Dee Snider foi também um agente desafiador da autoridade institucional, em meados

⁸ in *Stay Hungry* (1984)

⁹ http://www.youtube.com/watch?v=SRwrg0db_zY, consultado a 04-05-2011

¹⁰ in *Come Out and Play* (1985)

¹¹ in *Stay Hungry* (1984)

¹² <http://www.youtube.com/watch?v=4xmckWVPRaI>, consultado a 04-05-2011

dos anos 80, graças à acusação feita pela Parents Music Resource Center (PMRC), representada por Tipper Gore, de que esse vídeo fomentava a violência doméstica. Snider procurou, em vão, defender o seu produto cultural de um controlo regulador do que deve ou não ser alertado como ideológica e potencialmente perigoso para os jovens. É essa a origem das etiquetas Parental Advisory (Harrington, 2002: 425-426). Também Alice Cooper fica do lado dos mais jovens contra os adultos, em temas como “School's Out”¹³ e “Give the Kid a Break”¹⁴. Mais recentemente, a banda britânica Kaiser Chiefs promoveu o filisteísmo de que falámos anteriormente na sua música “Never Miss a Beat”¹⁵: “*What did you learn today? / I learned nothin' / What did you do today? / I did nothin' / What did you learn at school? / I didn't go / Why didn't you go to school? / I don't know (...) It's cool to know nothing*”.

Os exemplos de contestação de todo o tipo de autoridade não ficam por aqui e espalham-se a vários géneros de instituições, sejam elas políticas ou religiosas. Eddie Vedder, vocalista dos Pearl Jam e figura muito querida e activa no meio musical, teve, certamente, um enorme papel na descridibilização dos adultos. Nem que fosse, simplesmente, a partir da atitude rebelde inerente ao *grunge*, sub-género musical do qual fizeram parte os Pearl Jam e, a um nível mais massificado, os Nirvana (Harrington, 2002: 458-493). Essa rebeldia viu-se cedo, no concerto acústico na MTV, de 1992, no qual Vedder se pôs de pé, em cima de um banco, e escreveu 'Pro-Choice' no braço direito, em favor da despenalização do aborto¹⁶. Anos mais tarde, a rebeldia e o protesto fizeram-se sentir no mercado bilheteiro. Desta feita, o cantor protestou contra os preços praticados pela promotora Ticketmaster e chegou a conseguir que alguns concertos fossem de borla para os fãs – os custos, no entanto, eram suportados pela própria banda e pagos à promotora (Clarke, 1998: 103-108). Porque, afinal de contas, “a forma que Eddie sempre conseguiu arranjar para combater o sistema, os *media* e praticamente toda e qualquer pessoa de quem não gostasse era através da promoção de ‘causas nobres’” (Clarke, 1998: 95). Outro protesto contra uma instituição (comercial, neste caso) aconteceu em 2003, durante a gravação do concerto acústico de beneficência, na sala do Benaroya Hall, em Seattle. Pouco depois do final da música “Around the Bend”¹⁷,

¹³ in *School's Out* (1972)

¹⁴ in *Alice Cooper Goes to Hell* (1976)

¹⁵ in *Off With Their Heads* (2008)

¹⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=hWaOO3rMWUk>, consultado a 04-05-2011

¹⁷ in *Live at Benaroya Hall* (2004)

Vedder partilha uma pequena história “realmente bizarra” com o público. Aparentemente, alguém teria tentado convencer o músico, “uma hora ou duas” antes do espetáculo, a conceder direitos sobre as músicas que ali iriam ser tocadas. Ao contar a história à sua audiência, Vedder comenta que “he tried to serve me some papers... like, legal papers. You come to play a benefit and somebody tries to serve you legal papers. It is the most punk-ass motherfucker dude that I have ever heard of... It’s fucking ridiculous (...) It just makes you crazy sometimes. You try to do some good things and they still test your will and try to desecrate your hope”¹⁸, para júbilo do público. No mesmo concerto, os Pearl Jam fazem uma versão de “Masters of War”¹⁹, de Bob Dylan, um tema contestatário das políticas pró-guerra, onde se podem ouvir palavras como *“You that never done nothin’ / But build to destroy / You play with my world / Like it’s your little toy [...] Like Judas of old / You lie and deceive [...] Then you sit back and watch / When the death count gets higher / You hide in your mansion / As young people’s blood / Flows out of their bodies / And is buried in the mud [...] You’ve thrown the worst fear / That can ever be hurled / Fear to bring children / Into the world [...] You ain’t worth the blood / That runs in your veins [...] Even Jesus would never forgive what you do [...] And I hope that you die / And your death’ll come soon / I will follow your casket / In the pale afternoon / And I’ll watch while you’re lowered / Down to your deathbed / And I’ll stand over your grave / ‘Til I’m sure that you’re dead”*.

E, por falar em política, podemos dizer que este é um assunto que sofre um descrédito (Keane, 2010: 882) generalizado e constante, seja ou não por influência mediática (Stanyer, 2007: 53-61). Mas os músicos também têm tido a sua quota-parte. A banda de *punk-rock* (um género já só por si dado ao protesto político e social [Harrington, 2002: 344-348]) Green Day dedicou um álbum inteiro²⁰ à contestação das políticas de George W. Bush. O melhor exemplo disso é a música “American Idiot”²¹, na qual Billie Joe Armstrong grita a plenos pulmões que *“Don’t want to be an American idiot / Don’t want a nation under the new media / And can you hear the sound of hysteria? / The subliminal mind fuck America / Welcome to a new kind of tension / All across the alien nation / Where everything isn’t meant to be okay / Television dreams of*

¹⁸ Optámos por manter a citação na língua original; de outra forma, as ofensas ao indivíduo seriam irreproduzíveis.

¹⁹ in *Live at Benaroya Hall* (2004)

²⁰ *American Idiot* (2004)

²¹ in *American Idiot* (2004)

tomorrow / We're not the ones who're meant to follow / For that's enough to argue / Well maybe I'm the faggot America / I'm not a part of a redneck agenda / Now everybody do the propaganda / And sing along to the age of paranoia". Outro tema representativo desse pensamento está patente no tema "Minority"²², no qual é defendido que "*I want to be the minority / I don't need your authority / Down with the moral majority*". Numa apresentação ao vivo da música, Armstrong discursa – qual comício político! – referindo que "remember one thing: regardless of who the Powers That Be are, the people that you elect, the people that I elect in the Office – remember! -, you have the fucking power! We're the fucking leaders! Don't let these bastards get a shake on your life or try to tell you what to do"²³. Outras críticas políticas podem ser observadas na banda *punk* Offspring, em músicas como "Kill the President"²⁴, "LAPD"²⁵, "Genocide"²⁶, "Cool to Hate"²⁷, "Pay the Man"²⁸ e "Stuff is Messed Up"²⁹.

Outra espécie de autoridade muito contestada pelos músicos – e não só (Berlin recorda o intelectual russo Belinsky, referindo que "a religião era para ele um insulto à Razão, teólogos eram charlatães, a Igreja uma conspiração" [Berlin, 2001: 83]; Richard Dawkins é hoje o grande inimigo das religiões [cf. Dawkins, 2007]) – é a religiosa. Marilyn Manson tem sido, possivelmente, o artista com um papel mais visível no combate às instituições religiosas. Ainda assim, o próprio músico – de nome verdadeiro Brian Warner (o nome artístico pretende misturar dois valores antagônicos, através do nome de duas celebridades polémicas, cada uma à sua maneira: Marilyn Monroe e Charles Manson³⁰ [Small, 2007: 9]) – garante que "também acredito na Bíblia", embora ressalve que "apenas tenho a minha própria interpretação dela. [...] O diabo não existe. O Satanismo prende-se com a ideia de prestarmos culto a nós mesmos, porque nós somos responsáveis pelo nosso bem e pelo nosso mal. A guerra do Cristianismo contra o diabo sempre foi uma luta contra os instintos do Homem" (Manson, 1998: 164). Na sua

²² in *Warning* (2000)

²³ *Minority*, in *Bullet in a Bible* (2005)

²⁴ in *The Offspring* (1989)

²⁵ in *Ignition* (1992)

²⁶ in *Smash* (1994)

²⁷ in *Inxay on the Hombre* (1997)

²⁸ in *Americana* (1998)

²⁹ in *Rise and Fall, Rage and Grace* (2008)

³⁰ Marilyn Monroe foi, possivelmente, a *sex-symbol* de maior relevância do século XX; Charles Manson é um conhecido assassino (actualmente a cumprir uma pena de prisão perpétua), criador da seita satânica The Manson Family, que vitimou várias pessoas, incluindo Sharon Tate, esposa do realizador Roman Polanski.

autobiografia, Manson conta também os abusos e as experiências traumáticas que sofreu na escola episcopal onde passou grande parte da sua adolescência (Manson, 1998: 19-30), o que torna bem mais compreensível a sua atitude perante as organizações religiosas, nomeadamente cristãs. Atitude essa que pôde ser verificada anos mais tarde em álbuns como *Antichrist Superstar*³¹ ou *Holy Wood*³². Além disso, poderíamos inclusivamente traçar um paralelismo entre as represálias sofridas por Salman Rushdie – apontado por muitos como um intelectual contemporâneo -, devido ao lançamento da sua obra *Os Versículos Satânicos* (cf. Rushdie, 2008), com Marilyn Manson, que sofreu todo o tipo de ataques (Manson, 1998: 245-266) devido à índole da sua obra.

A contestação religiosa é vasta no *heavy metal*, aliás. Em 2001, a banda de *thrash metal* Slayer editava um álbum com o nome *God Hates Us All*³³. Dez anos mais tarde, os “metaleiros” californianos Avenged Sevenfold, lançavam um tema com um nome muito semelhante³⁴; a banda de *extreme metal* Slipknot possui diversas canções de índole anti-religiosa, como “Heretic Anthem”³⁵ ou “Opium of the People”³⁶. Os Metallica – banda que levou o metal às massas em finais da década de 80/inícios da década de 90 do século XX (Konow, 2002: 246-256) – lançaram também alguns temas contra a autoridade religiosa, como por exemplo “Leper Messiah”³⁷ ou “The God That Failed”³⁸.

A perda de autoridade das instituições poderá advir da decadência da vida pública, de que fala Sennett, advinda directamente da “contradição cultural do último século” e da “negação dos valores” (Sennett, 1976: 261), bem como da extrema e exclusiva valorização do carisma do líder (Sennett, 1976: 269-293). De qualquer das formas, é assumido de uma forma mais ou menos consensual que a autoridade é um valor que se está a perder. Morgado vai mais longe e pergunta: “Serão os nossos tempos alérgicos à autoridade?”, para de seguida reconhecer que “a época moderna condenou a autoridade à extinção. [...] Existe a percepção da crise da autoridade na nossa contemporaneidade” (Morgado, 2010: 121-122). Renaut explica o fenómeno de forma exemplar (Renaut,

³¹ *Antichrist Superstar* (1996)

³² *Holy Wood* (1999), ouçam-se os temas *The Nobodies*, *Disposable Teens* ou *Cruci-Fiction in Space*

³³ *God Hates Us All* (2001)

³⁴ *God Hates Us*, in *Nightmare* (2011)

³⁵ in *Iowa* (2001)

³⁶ in *Vol. 3: The Subliminal Verses* (2004)

³⁷ in *Master of Puppets* (1986)

³⁸ in *Metallica* (1991)

2005: 23-66), aventando que até “a figura do homem político deve, sem dúvida, hoje em dia, ser novamente questionada” (Renaut, 2005: 89). Grayling, por exemplo, dá uma visão – mais filosófica, é certo – da forma como o cepticismo é sentido pelo ser humano e como este resiste ao conhecimento (cf. Grayling 2008).

Assim sendo, será que não estarão os jovens agora mais atentos à informação que vêm ‘embrulhada’ numa ‘embalagem’ mais atractiva? Porque, afinal de contas, e como dizia eloquente e simplesmente Marshall McLuhan, “o meio é a mensagem” (McLuhan, 2008: 21-34). E, além disso, temos de estar conscientes de que os intelectuais devem ter uma credibilidade e, acima de tudo, uma autoridade que ninguém lhes pode retirar (Figueiras, 2011: 225-232). Não poderemos então considerar que a música pode ser um veículo mais eficaz na proliferação de uma mensagem do que um órgão institucional, no que toca ao público composto por jovens adultos e adolescentes? De acordo com o que observámos nas linhas anteriores, especialmente a constante descredibilização da política e das instituições em geral, podemos considerar que a resposta a esta pergunta é afirmativa.

3.3 *Media*: uma escola com autoridade?

Um dos factores que não poderemos deixar de lado nesta abordagem é a centralidade dos *media* na sociedade contemporânea. Já que estamos a falar de músicos ao longo desta investigação, podemos ilustrar essa presença ubíqua dos *media* na nossa vida quotidiana com um verso cantado por Jim Adkins, vocalista da banda norte-americana Jimmy Eat World: “*I’m not alone ‘cause the TV’s on!*”³⁹. Mas façamos uma breve súmula do que é o espaço público até aos dias de hoje. Ao longo da Idade Média, esse espaço físico de discussão de temas simplesmente não existia (Fossier, 2007: 280-314) porque as discussões eram mantidas na corte, entre a nobreza (Fossier, 2007: 329-342) e, ao mesmo tempo, a Igreja mantinha-se como a detentora auto-legitimada do conhecimento (Fossier, 2007: 459-464), factos demonstrados por Jürgen Habermas (Habermas, 1992: 5-14), na introdução à sua obra mais proeminente (cf. Habermas 1992). É com o surgimento, então, da burguesia francesa, advinda directamente das elites (que se elevaram devido ao sucesso financeiro e económico consequente da emergência do capitalismo e do desenvolvimento do comércio), que nasceram durante o período do Renascimento, que se inicia a alteração dos conceitos acima mencionados, já

³⁹ “Bleed American”, in *Bleed American* (2001)

que esta nova aristocracia começava a interessar-se pelos assuntos de Estado e, conseqüentemente, queria neles intervir. A preocupação em conhecer eventos distantes nasceu, uma vez que era necessária uma visualização da articulação de fenómenos a uma grande escala. Para essa compreensão, a burguesia sentiu necessidade de ter um cada vez maior conhecimento das notícias nacionais – para tal, começou a construir uma rede de comunicações noticiosas. Foi através desta nova “exigência” – chamemos-lhe assim – que a burguesia iniciou o processo de criação das ideias de “opinião pública”, “espaço público”, “publicidade” e “esfera pública”, entre outros (Habermas, 1992: 14-26). Nasce assim aquilo a que se chama de sociedade civil, isto é, o conjunto de esferas privadas nas quais se debatem os assuntos de Estado (Habermas, 1992: 30) que evolui até encontrar o seu auge, entre o final do século XIX e o início do século XX (cf. Carey, 2002). São imensas as obras literárias onde podemos encontrar exemplos de como funcionavam estas esferas privadas. Destacamos aqui, como puro demonstrativo, a aposta que nasce numa conversa de amigos durante um sarau e que fará com que Phileas Fogg dê a sua *Volta ao Mundo em 80 Dias* (cf. Verne, 2010) ou as discussões de Estado mantidas por Artur em *A Capital!* (cf. Queirós, 2003).

Habermas demonstra na sua obra a forma como o espaço público foi sendo modificado ao longo do século XX, mas tal exposição não deixa compreender na totalidade a centralidade dos *media* nas sociedades contemporâneas ocidentais. Actualmente, existe um desinteresse crescente sobre a vida pública (cf. Furedi, 2004) e o “homem público” (cf. Sennett, 1976) evaporou-se da esfera pública. Sennett fala-nos até das transferências do que pode ou não ser considerado do domínio público (Sennett, 1976: 16-24). Daniel Innerarity (cf. Innerarity, 2010) reflecte sobre o espaço público contemporâneo e chega a várias conclusões importantes para o nosso estudo. Em primeiro lugar, o autor destaca o papel fundamental da internet como novo *media*, questionando-se: “Ainda é incerto o efeito que a Internet virá a produzir no espaço público, mas uma interrogação se impõe de modo irrecusável: ela contribuirá para facilitar a aquisição de uma cultura cívica comum ou, como temem alguns, favorecerá a fragmentação e a polarização social ao fomentar uma informação selectiva que confirma as suas próprias opiniões?” (Innerarity, 2010: 12). Para criar uma cultura cívica nos utilizadores, a internet terá de ter agentes legitimados que transmitam essa (in)formação, para que não se corra o risco do “culto do amadorismo” de que fala Andrew Keen (cf.

Keen, 2007). Alguns desses agentes poderão ser, aventamos, alguns músicos, pelas razões que aqui temos vindo a expor.

Innerarity explica também que “os actuais espaços sociais, informes e difusos, cada vez menos governáveis pelos estados, unificados pelos meios de comunicação e percorridos por um processo de globalização que ainda os não articula institucionalmente, são muito vulneráveis às convocações sentimentais” (Innerarity, 2010: 39). Serão estas as “*enclosure drugs that keep us all dumbed down*”⁴⁰ de que fala Matthew Bellamy⁴¹? Talvez por isso mesmo seja dito por Sennett que “o aparecimento da personalidade pública na esfera pública alterou de forma radical os códigos de credibilidade entre o palco e a rua” (Sennett, 1976: 174). Hoje, com a revolução mediática trazida pela evolução tecnológica, poderemos dizer que as personalidades mediáticas ganharam credibilidade em detrimento das personalidades institucionais. Além disso, aquele que o autor considera o espaço público com maior relevo para as massas é aquele onde actualmente se dá real destaque às emoções, procurando o entretenimento como verdadeiro motor da vida pública, ao invés da política, senão vejamos: “O espaço emocional é agora o espaço por excelência, o substituto daquele que nós imaginávamos orientado pela confrontação ideológica e articulado pelas correspondentes instituições” (Innerarity, 2010: 40).

Assim, sendo este o espaço por excelência, não estarão alguns músicos a exercer realmente um papel de intelectuais, uma vez que é no espaço dominado pelas sensações que aqueles trabalham e, desta forma, chegam mais facilmente ao grande público? Acreditamos que sim, fazendo um paralelismo com a ideia de David Park, que expõe as semelhanças entre intelectuais e jornalistas, sendo elas o uso de linguagem vernacular, a comunicação com um público vasto e a preocupação com assuntos de grande importância para a vida em sociedade (cf. Park, 2006), o que poderá fazer deles professores das massas. Quem defende este ponto de vista é também Tichenor, ao dizer que “a aquisição de conhecimento sobre ciência e outros assuntos públicos pode ser vista da mudança social, de acordo com um modelo de mudança cumulativa” (cf. Esteves, 2009). Ou, como prefere Louw, “os comunicadores profissionais possuem uma influência na sociedade [...] porque eles são os principais reguladores dos significados

⁴⁰ “Uprising”, in *The Resistance* (2010)

⁴¹ Vocalista, guitarrista, pianista e compositor da banda britânica Muse, sobre quem nos debruçaremos num dos capítulos vindouros desta dissertação.

em circulação” (Louw, 2001: 13). O mesmo autor coloca, até, os *media* como os únicos produtores institucionais de significados culturais (Louw, 2001: 16-20), o que demonstra o seu poder esmagador.

Não podemos terminar esta exposição sem falar da relevante importância da tecnologia enquanto criadora de novos *media* e do seu papel nos novos tipos de divulgação da música. A tecnologia não só foi um “triunfo” para os próprios músicos, que viram, desde os anos 60 do século XX até aos dias de hoje, os seus instrumentos constantemente melhorados devido à evolução dos equipamentos, tornando melhor a sua sonoridade musical (Blanning, 2008: 224-229), mas também para as audiências que os ouvem. Podemos dizer que, actualmente, os jovens ouvem muito mais música do que os seus pais devido à democratização do *download* ilegal (Blanning, 2008: 230) e pelo consequente aumento de espectáculos realizados pelos artistas. Cardoso, por exemplo, demonstra que o *mp3* é o veículo predilecto dos jovens para ouvir as suas canções preferidas (Cardoso et al., 2010: 154-155). O CD está agora morto (Beer, 2008: 223) e as redes sociais, como o MySpace e o YouTube, e sites como a Wikipedia (Beer, 2008: 227), têm um papel muito importante na promoção e divulgação de músicos e nova música (Beer, 2008: 224), podendo agora vir a ocorrer um fenómeno novo. A vida *online*, baseada na simples existência virtual, provada através de um perfil numa rede social, poderá fazer com que os fãs ganhem um novo tipo de proximidade com os seus ídolos, com a cultura em geral, e com a música em particular (Beer, 2008: 232-236). No fundo, “aquilo que pode ser dito, dado o conhecimento do que se passou ao longo dos três séculos passados, é que, quaisquer que sejam os avanços tecnológicos feitos no futuro, a música será a forma de arte que mais beneficiará” (Blanning, 2008: 230).

Se os *media* são influentes para as massas em geral, sê-lo-ão ainda mais para as gerações mais jovens, não só pela sua maior flexibilidade para aceitar o que é novidade, mas também pela própria atractividade da tecnologia através da qual os conteúdos culturais são transmitidos. Francis Balle faz um paralelismo perfeito entre a educação e o papel dos meios de comunicação na educação dos jovens, quando refere que, “onde reinam as liberdades, os *media* são emancipados e a educação reencontra o seu significado original, que lhe foi atribuído pelos gregos: a aprendizagem das linguagens do pensamento, a iniciação dos saberes e a certos saberes, a *formação para a*

*cidadania*⁴²” (Balle, 2003: 79). Embora se demonstre que a educação não é substituída pelos *media*, existe o reconhecimento, por parte do autor, da extrema importância destes últimos para a formação dos mais novos. Esse fenómeno está patente numa investigação realizada por Steven Kirsh a propósito do impacto dos *media* nos jovens (cf. Kirsh, 2010). No contexto nacional, é importante referir a investigação sociológica feita por um conjunto de investigadores portugueses à relação entre os jovens e os *media* em Portugal (cf. Cardoso et al., 2010). Essa presença mediática constante no universo juvenil e, mais propriamente, adolescente fará com que a música esteja, facilmente, mais acessível a esses indivíduos, que amiúde utilizam as novas tecnologias, fazendo delas ferramentas de comunicação e descoberta. Como tal, os jovens poderão estar mais susceptíveis à sua influência, como veremos no capítulo seguinte.

3.4 A ubiquidade da música e os jovens (e não só?)

Não precisamos de citações para demonstrar que a música faz parte do dia-a-dia da larga maioria da sociedade contemporânea ocidental. Se há facto irrefutável nesta dissertação, é este: a música é ubíqua. Onde quer que estejamos, seja no local de trabalho, no carro, em casa ou até num local público insuspeito, a música está presente. Mesmo quando não somos nós a decidir tê-la por perto. Esta omnipresença musical parece ser naturalmente inata ao ser humano (ou, como prefere Levitin, “uma obsessão humana” [cf. Levitin, 2006]). Se atentarmos à História da Música, podemos constatar que aquela tem estado sempre presente ao longo da nossa evolução como espécie e enquanto sistema social, político, religioso e cultural (cf. Grout, 2007). Por outro lado, é inegável que a música pode ser vista até como um caso patológico na saúde humana (cf. Levitin, 2006), podendo levar a estados extremos de alterações fisiológicas e psíquicas (cf. Sacks, 2007). Em suma, “a música não tem igual perante todas as outras actividades humanas, tanto pela sua ubiquidade como pela sua antiguidade” (Levitin, 2006: 5). Sobre ela, escrevem-se ensaios filosóficos (cf. Cumming, 2000) até Histórias, desde a música clássica (cf. Dufourcq, 1994), contemporânea clássica (cf. Ross, 2007), até ao *rock* (cf. Harrington, 2002) e ao *heavy metal* (cf. Konow, 2002) (falaremos, mais à frente, destes dois géneros em pormenor).

⁴² Itálico meu.

Leclerc diz que, “Em relação às estrelas, às vedetas do *show-business*, que são, para retomar a expressão de Francesco Alberoni, uma espécie de «elite irresponsável», os intelectuais constituem uma «elite responsável». [...] Os artistas de variedades são detentores de uma visibilidade que provém essencialmente da sua telegenia e das suas prestações nos espectáculos fisionominais (filmes, canções, entretenimentos). Comprometidos politicamente, responsáveis subjectiva ou objectivamente, os intelectuais, mesmo quando pertencem ao mundo do espectáculo (neste sentido Coluche e Montand eram "intelectuais", ao contrário de Belmondo de Sheila ou Johnny), pertencem ao contrário mundo "real" e sério, que é também o dos políticos e dos decisores” (Leclerc, 1999: 183). Compreendemos muito bem aquilo que o autor tenta dizer, mas não concordamos quando todos os artistas de variedades são postos “no mesmo saco”, como diz o jargão popular. Os artistas de variedade e, mais concretamente, os músicos podem ter profundidade de espírito suficiente para ser considerados intelectuais, como tentaremos provar de seguida.

Os músicos não começaram por ser ídolos *pop*, na real acepção do termo. Em pleno Classicismo, a música era vista como um “meio de transmissão de ordens divinas e de agradecimento por aquelas” (Blanning, 2008: 7). No entanto, o músico era um simples veículo de Deus no cumprimento desta tarefa, “um escravo e um servo” (Blanning, 2007: 7-17); assim foi até meados do Renascimento. É apenas com o aparecimento dos primeiros compositores clássicos que o músico começa a ganhar a notoriedade (Blanning, 2008: 17-60) que nos dias de hoje o define enquanto ser humano dotado de uma *techne* fora do comum (Blanning, 2008: 60-72). É por isso natural que cada vez mais gente veja num músico não apenas um simples homem (ou mulher [Bennett, 2001: 144-148], como começa a acontecer durante as primeiras décadas do século XX), mas sim como alguém que poderá ter alguma relevância social e até mesmo política.

Uma das questões centrais nesta investigação prende-se com a atenção do público dos artistas nas mensagens por si transmitidas. Isto é, sem público, o intelectual – mesmo o “músico-intelectual” que aqui ponderamos que exista – poderá ser acusado, como já acontece por vários autores (cf. Furedi 2004, cf. Jacoby 1987), de estar metido numa torre de marfim, guardado na sua própria sapiência. Por isso mesmo, é importante referirmos aqui a abrangência de público dos artistas dos géneros musicais que aqui abordamos.

Os músicos que aqui analisamos, estando situados em géneros como o *rock* e o *heavy metal* não podem queixar-se de não ter audiência. Têm-na, e não é pouca – falaremos dela quando analisarmos os casos de cada artista em particular. Essa abrangência de público é essencialmente constituída por jovens (por jovens, entenda-se adolescentes e jovens adultos).

Actualmente, e desde os anos 60 do século XX, têm sido os jovens a servir de combustível à veia criativa dos músicos: fizeram-no durante o pós-Segunda Guerra Mundial (Bennett, 2001: 18-22) e continuaram a promover a música enquanto instrumento de revolta social nos anos 60 e 70 (Moore, 2010: 1-74), com o *rock*, o *punk* e o despontar do *metal* (Moore, 2010: 75-113). Já durante os anos 90, foi a glorificação da juventude eterna a dominar inteiramente as faixas etárias mais jovens (Moore, 2010: 114-130), através de ídolos como Layne Staley (vocalista dos Alice in Chains, falecido em 2002), Eddie Vedder (vocalista dos Pearl Jam) e um dos maiores ídolos que o século XX viu nascer – e, infelizmente, morrer, em 1994: Kurt Cobain (Harris, 2009: 191). Cardoso diz que, para os jovens, “a música não constitui apenas uma forma de passar o tempo ou de preencher o quotidiano com a sua banda sonora pessoal. É parte constitutiva da sua identidade, usada em contextos sociais em negociações quotidianas com outros jovens” (Cardoso et al., 2010: 153). O autor vai mais longe, referindo que, “no contexto americano, os autores mostram que para os jovens do ensino secundário a música é, pelo menos, tão importante como a televisão, o que coloca um pouco em cheque a ideia de que a adolescência é predominantemente marcada pela televisão” (Cardoso et al., 2010: 153).

Alguns grupos económicos deram atenção a este novo fenómeno e criaram, desde inícios dos anos 80 até aos dias de hoje, alguns *media* de nicho com o intuito de divulgar o que de mais recente e/ou relevante se faz na música. A Music Television (MTV) é o caso mais notório disso mesmo, embora ultimamente tenha perdido a sua importância graças ao papel da internet. Mas é inegável que esse canal de televisão teve um papel fulcral na divulgação de novos artistas (Konow, 2002: 133-136). Por exemplo, Michael Jackson é um fenómeno que só acontece graças à MTV, pela visualidade do seu produto musical, não apenas composto por música e voz, mas especialmente por dotes dançarinos do artista (Taraborrelli, 2009: 221-222). Por outro lado, são muitos os meios de comunicação que se dedicam exclusivamente à divulgação de alguns géneros musicais, como acontece por exemplo com o *heavy metal* (Weinstein, 2000: 145-197),

dirigidos às suas audiências, maioritariamente compostas por jovens (Weinstein, 2000: 93-143).

Terry Eagleton fala de uma cultura em crise, devido à sua massificação e à perda de exigência das audiências (Eagleton, 2000: 32-50). Não será esta apenas uma cultura diferente? Se é verdade que as audiências estão a perder exigências, também é verdade que os intelectuais terão de descer dos seus “pedestais”, mudando a forma das suas mensagens – mas não o conteúdo –, para conseguir alcançar as suas audiências. Park demonstra que, perante a ideia assumida de que os intelectuais transmitem apenas as suas ideias na imprensa escrita, bem como em ensaios ou em livros, o autor expõe os seus argumentos para defender que todos os *media* são potenciais espaços de acção para o intelectual. Além da rádio e da televisão, também a Internet pode ser vista como um local interessante para o intelectual, uma vez que permite uma interacção entre ele e a sua audiência (cf. Park, 2006). Como tal, porque não poderá também o intelectual aproveitar a música enquanto veículo de transmissão de conhecimento? Como admite Wolton, por muito boa que seja a mensagem, esta perderá todo o seu efeito caso o destinatário não a compreenda ou apreenda, correndo-se o risco de chegar a uma “incomunicação”; “Comunicar não é passar por cima das identidades, é contar com elas” (Wolton, 2006: 172).

Nos últimos séculos, temos tido variadíssimos exemplos de que a música pode, realmente, fazer a diferença quando se trata de influenciar agendas políticas. São muitos os autores que demonstram a forma sob a qual a música era composta com o intuito de mostrar descontentamento perante os contextos políticos em que estão inseridos (cf. Fulcher, 2005; cf. Blanning, 2008; cf. Grout, 2007, entre outros). Mais recentemente, podemos recordar o impacto do movimento *hippie* e das manifestações contra a guerra no Vietname, no festival *Woodstock*, em 1969 (Bennett, 2001: 33-34), ou a emergência dos movimentos anárquicos, tendo sido a sua mensagem divulgada através da música *punk* (Harrington, 2002: 321-393). Em Portugal, o fenómeno foi semelhante. Um dos maiores símbolos da Revolução feita em 25 de Abril de 1974 é, curiosamente, um músico, de seu nome José Carlos Afonso, carinhosamente (re)conhecido pelo nome de Zeca Afonso (Ferreira, 2010: 208). Um pouco mais tarde, 1982, era Jorge Palma a criticar o Período de Revolução em Curso, através do tema “Picado pelas Abelhas”, do

álbum *Acto Contínuo*⁴³, na qual atira, assertivo: “*Ainda mal o Sol nascera / Já a multidão descera à praça principal / Era o grande ajuste de contas / E as pessoas estavam prontas a acabar de vez com o mal / Tinham sido anos a fio a lutar com a fome e com o frio / Ao som de promessas de pão e conforto / Agora o povo queria o poder, já não havia mais nada a perder / Quando um homem tem vida de cão mais lhe vale ser morto. / O sangue correu pelo chão em nome da revolução / E o povo acabou por vencer / Celebrou-se a liberdade, a igualdade e a fraternidade / Que acabavam de nascer / Mas ao chegar a vez de cada um trabalhar para o bem comum / Ai, começaram os dissabores / E em vez de ficarem unidos, dividiram-se em mil partidos / Lá no fundos todos queriam ser ditadores*” (Callixto, 2005: 105).

Os músicos, hoje em dia, ao invés de aproveitar apenas a riqueza que alguns ostentam, esforçam-se por desempenhar um papel activo na sociedade. O mesmo acontece com alguns meios de comunicação, que optam por juntar na sua própria agenda temas tão distintos – ou nem tanto, como veremos – como a música e a política; é o caso da revista *Rolling Stone*⁴⁴ e do site *HardTimes*⁴⁵. E estes são meros exemplos da exposição que se dá aos músicos que se esforçam por falar de qualquer tema fracturante da contemporaneidade – embora, diga-se, não sejam estes considerados casos de músicos intelectuais. Nos últimos anos, pudemos assistir a eventos tão díspares como a banda norte-americana *Machine Head* passar dedicar um álbum a contestar decisões políticas (como acontece, por exemplo, em “*Clenching the Fists of Descent*”)⁴⁶, Kanye West em discussões públicas com George W. Bush⁴⁷, o guitarrista dos *Jane’s Addiction*, Dave Navarro, a apoiar abertamente os jovens homossexuais⁴⁸, o vocalista da banda de *heavy metal* *Lamb of God*, Randy Blythe, a admitir que escreve letras a pensar em temas políticos⁴⁹ (como podemos observar em “*Foot to the Throat*”⁵⁰, sobre a Guerra Civil Americana, apenas para citar um caso em vários) ou mesmo Serj Tankian, antigo vocalista do grupo *System of a Down*, a discutir a pertinência da

⁴³ *Acto Contínuo* (1982)

⁴⁴ <http://www.rollingstone.com/>, consultado a 12-06-2011

⁴⁵ <http://hardtimes.ca/>, consultado a 12-06-2011

⁴⁶ in *The Blackening* (2008)

⁴⁷ <http://blitz.aeiou.pt/gen.pl?p=stories&op=view&fokey=bz.stories/67384>, consultado a 12-06-2011

⁴⁸ <http://www.roadrunnerrecords.com/blabbermouth.net/news.aspx?mode=Article&newsitemID=146966>, consultado a 12-06-2011

⁴⁹ <http://www.roadrunnerrecords.com/blabbermouth.net/news.aspx?mode=Article&newsitemID=145803>, consultado a 12-06-2011

⁵⁰ in *Sacrament* (2006)

existência de fronteiras em pleno século XXI⁵¹. Esta banda, aliás, sempre construiu as suas obras musicais (e não só: em 2007, foi lançado um documentário sobre este mesmo tema, com o apoio incondicional daquele grupo de *hard-rock*⁵²) com base na publicitação daquele que deveria ser considerado, segundo os próprios membros do grupo, o primeiro genocídio planeado da História: a limpeza racial ocorrida na Arménia durante as primeiras décadas do século XX. Os livros de História dão-lhes razão (cf. Goldhagen, 2011).

É curioso que os músicos não sejam assumidos pelos teóricos como intelectuais quando um dos nomes mais sonantes em termos de pensadores contemporâneos é o de Daniel Barenboim, compositor argentino com vários títulos publicados, num dos quais promove até a música enquanto forma de promoção do pensamento (cf. Barenboim, 2009). E que dizer quando os alunos de uma das mais renomadas universidades do mundo decidem convidar um cantor de duas bandas de *heavy metal* para dar uma conferência numa das suas emblemáticas salas? Foi, na verdade, o que aconteceu a Corey Taylor, actual vocalista dos grupos Slipknot e Stone Sour, que dará uma palestra em Oxford sobre a sua actividade musical⁵³.

De acordo com Jeffrey Herf, os intelectuais possuem um “modernismo reaccionário” (cf. Herf, 1984). Os músicos poderão ser vistos da mesma forma, acrescentando na sua actividade uma constante busca por ideias progressistas e por uma constante inovação na sua arte. Além disso, os músicos parecem lutar constantemente pela mudança de mentalidades e de atitudes políticas. Temos também vários exemplos que o demonstram. Ao passo que na Síria se prendem músicos que decidem cantar contra o Estado⁵⁴, há bandas que lutam contra o conservadorismo das formas mais originais possíveis. Uma delas é o grupo norte-americano Korn, que recentemente lançou um vídeo que, ao mesmo tempo que alerta para uma realidade científica, tenta ridicularizar um ramo conservador que a contesta, num tema elucidativamente chamado de *Evolution*⁵⁵. Outro caso é o da banda tradicional portuguesa Deolinda, que no início de 2010, num concerto no Coliseu do Porto, resolveu apresentar um novo tema,

⁵¹ <http://www.youtube.com/watch?v=k40su7eHgIs>, consultado a 12-06-2011

⁵² in Screamers (2007)

⁵³ <http://www.gigwise.com/news/63281/Slipknots-Corey-Taylor-Asked-To-Speak-At-Oxford-University>, consultado a 12-06-2011

⁵⁴ <http://www.ionline.pt/conteudo/97260-tunisia-policia-deteve-cantor-que-lancou-musica-critica-ao-governo>, consultado a 12-06-2011

⁵⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=m8fm3Z7jgWM>, consultado a 12-06-2011

contestatário da situação de desemprego em que se encontravam, na altura, milhares de jovens portugueses, a que chamou de *Parva que Sou*⁵⁶, e que chegou a ser debatido na Assembleia da República⁵⁷.

A música é, de facto, um veículo pertinente e eficaz para se passar uma determinada mensagem, desde a mais fútil até à politicamente mais relevante. Mas a música pode ser também utilizada para legitimar ideias extremistas. Antonio Salas, pseudónimo de um jornalista espanhol conhecido pela forma como se infiltra em organizações violentas, mostrou como o *heavy metal* é usado para promover o nazismo em alguns bares de Madrid (Salas, 2007: 165-205).

Não admira, por tudo isto, que a revista Time tenha elegido três músicos para estar entre as 100 pessoas mais influentes do Mundo em 2010: Bruno Mars⁵⁸, Sting⁵⁹ e Patti Smith⁶⁰. Têm havido, inclusivamente, alguns artistas que se esforçam por dar retratos honestos mas realistas dos malefícios de alguns excessos, como forma de alertar os mais jovens. Estamos a falar de ex-toxicodependentes que muito sofreram por causa do seu vício, tais como Anthony Kiedis (cf. Kiedis, 2004), vocalista dos Red Hot Chili Peppers, Raul Hudson, mais conhecido como Slash (cf. Slash, 2007), ex-guitarrista dos Guns ‘n’ Roses, e Joe Perry e Steven Tyler, guitarrista e vocalista, respectivamente, dos Aerosmith (cf. Davis, 1997). O estereótipo “Sexo, drogas e Rock ‘n’ Roll” não é, de todo, falso, como veremos em seguida.

3.5 Rock e Heavy Metal como suportes para “intelectuais”: porquê?

Como forma de enriquecimento deste trabalho, procuraremos descrever o contexto em que se encontram os artistas sobre os quais decidiremos falar de seguida. E, estando aqueles inseridos nos géneros do *rock* e do *heavy metal*, falaremos única e exclusivamente desses géneros, ainda que sem grandes delongas.

Falemos, em primeiro lugar, do *rock ‘n’ roll* – até porque o *heavy metal* é, em certa medida, uma derivação daquele. “O *rock ‘n’ roll* foi inventado por negros que viviam

⁵⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=f8lo82tXbWU>, consultado a 12-06-2011

⁵⁷ http://www.publico.pt/Pol%C3%ADtica/cancao-do-grupo-deolinda-chegou-ao-parlamento_1480280, consultado a 12-06-2011

⁵⁸ http://www.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2066367_2066369_2066319,00.html, consultado a 12-06-2011

⁵⁹ http://www.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2066367_2066369_2066323,00.html, consultado a 12-06-2011

⁶⁰ http://www.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2066367_2066369_2066097,00.html, consultado a 12-06-2011

no sudoeste dos Estados Unidos, embora ainda não se lhe chamasse *rock 'n' roll* e aquele povo não fosse chamado de negro. (Para dizer a verdade, ainda nem os estados estavam unidos)” (Grossberger, 2005: 3), como comenta, com alguma graça, Grossberger. De facto, eram muitos os géneros musicais existentes naquela região, embora ainda ninguém tivesse pensado em fundi-los para criar um novo género, que viria, como veremos, a influenciar várias gerações vindouras. Quando estas populações decidiram agarrar em guitarras e criar um novo estilo, em breve emergiriam artistas tidos hoje como os fundadores do *rock*, como por exemplo Chuck Berry, Muddy Waters ou Bo Diddly (Grossberger, 2005: 4-9). Estávamos então em meados dos anos 40, altura em que um jovem começa a tocar os primeiros acordes em sua casa, em pleno Mississippi. O seu nome? Elvis Aaron Presley (Grossberger, 2005: 14). O jovem haveria de se tornar na primeira estrela musical à escala planetária (Bennett, 2001: 16-17), apenas com uma concorrência pontual, conferida pelos não menos geniais Johnny Cash e Jerry Lee Lewis (Grossberger, 2005: 14-24), até ver a sua carreira entrar numa fase auto-destrutiva, paranóica e decadente até à data da sua morte, em 1977 (cf. Harrington, 2002).

Os anos 60 do século XX foram também profícuos na evolução do *rock* e, em conjunto com a década de 70, no nascimento de novos géneros ligados àquele, entre os quais o *punk* e o *heavy metal*. A formação dos Beatles e o seu posterior (esmagador) sucesso (Grossberger, 2005: 47-61) mostraram ao mundo que Inglaterra viria a ser um dos países que mais tinha a oferecer à música. Em terras britânicas surgiriam aqueles que são hoje considerados os dinossauros do *rock*, Rolling Stones (Harrington, 2002: 121-140), e também nomes tão emblemáticos como Clash, The Cure, ou mesmo uma das bandas fundadoras do *heavy metal*, Led Zeppelin (Eddy, 1997: 151).

Durante os anos 70, o *rock* como o conhecíamos começa a entrar numa fase descendente, dando lugar a géneros dele advindos como o *punk* (Harrington, 2002: 321-393) e o *metal*; este último terá o seu *boom* nos anos 80, como veremos mais à frente. O *rock* voltará a ser protagonista na cena musical mundial apenas na década de 90, com a emergência do movimento *grunge*, nascido em Seattle, e que teve como embaixadores os grupos Pearl Jam, Soundgarden, Alice in Chains e, principalmente, Nirvana (Harrington, 2002: 460-485). Já mais tarde, durante os anos 2000, será o *britrock* a obter, novamente, protagonismo através de bandas como Arctic Monkeys, Kaiser Chiefs ou Oasis.

Como podemos então definir o género do *rock*, em termos musicais? Em primeiro lugar, há três instrumentos imprescindíveis. A guitarra (Harris, 2009: 56-69), com diversos efeitos digitais no seu som, para lhe conferir alguma pujança sonora (Harris, 2009: 70-73); a guitarra baixo e a bateria (Harris, 2009: 62-63). No que toca às letras, as temáticas são, como se deverá imaginar, vastíssimas. No entanto, aquelas que farão a diferença estarão certamente referidas nos estudos de caso a que nos propusemos fazer e que estarão expostos mais à frente nesta dissertação – o mesmo serve para as letras cantadas no metal.

Existe grande celeuma no que toca à definição da banda que fez nascer o *heavy metal*. A grande dúvida recai entre os Led Zeppelin e os Black Sabbath. Ao passo que os primeiros tinham um *hard-rock* já com alguns traços de *metal*, no final dos anos 60 (Grossberger, 2005: 113-115), a verdade é que os Sabbath, liderados por Ozzy Osbourne, foram a primeira banda a tocar exclusivamente este género recém-nascido (Bennett, 2001: 43-44), baseado em carregadas distorções nas guitarras e no uso quase abusivo de bombos duplos na bateria. Seja como for, o *heavy metal* nasceu na Grã-Bretanha suburbana, num ambiente repleto de fábricas e todo o tipo de indústrias, como conta o antigo líder dos Black Sabbath, nas suas memórias (Osbourne, 2009: 3-75). Por isso, “não é, de todo, uma surpresa, que o *heavy metal* tenha nascido no seio da classe trabalhadora. O *heavy metal* carrega consigo, frequentemente, a mensagem de resistência e para que o ouvinte se mantenha forte perante possibilidades impossíveis e que, dessa forma, possa ultrapassá-las” (Konow, 2002: 4-5). Ao longo desses anos, vários colossos do género foram nascendo, com especial destaque para os Judas Priest (Blake, 2002: 100-102) e os Iron Maiden (Blake, 2002: 98-99). É, no entanto, já na década de 80 do século XX que nasce a banda que viria a massificar o género e, ao mesmo tempo, fundar o primeiro sub-género do *heavy metal*, o *thrash metal*, fundindo o metal com o *punk* (que viria a ser popularizado também através de bandas como Anthrax, Megadeth e Slayer [Konow, 2002: 228-247]): os Metallica (cf. McIver, 2006). Na verdade, essa década viria a ser a época dourada do metal (Konow, 2002: 198). No entanto, a partir da década de 90, com a explosão do *grunge* e a opção por parte dos Metallica em gravar material mais ligado ao *folk* e ao *hard-rock*, a força do metal foi-se perdendo. Actualmente, existem imensas bandas de metal com potencial (Mastodon, Machine Head, Trivium, Avenged Sevenfold ou Killswitch Engage, só para citar alguns

exemplos), espalhadas pelos inúmeros sub-gêneros, mas ainda nenhuma capaz de o tornar a massificar.

No que toca à musicalidade propriamente dita, este é um género que tanto bebe do *rock* como se inspira em cantos tribais (típico em bandas como Slipknot ou Cradle of filth) ou música clássica (pode ouvir-se isso mesmo em grupos como os Stratovarius ou os Dragonforce). Tal como no *rock*, também no metal as guitarras e a bateria são imprescindíveis, mas com um volume ainda mais elevado e efeitos agressivos nas guitarras. Os gritos guturais são cada vez mais típicos nas bandas deste género; no entanto, a definição da banda no que toca ao seu sub-género típico pode torná-la muito diferente das suas congéneres. Podemos muito bem ter duas bandas de metal com diferenças abismais. Se colocarmos Stratovarius, com os seus cravos e pianos clássicos, a tocar ao lado de Slipknot, com os gritos violentos e a percussão exagerada, os primeiros parecerão uma banda de colégio. E ambos tocam *heavy metal*. A variedade é, de facto imensa, como o demonstra Weinstein (Weinstein, 2000: 59-91).

Em termos estéticos, os cabelos compridos, a roupa de cabedal e as tatuagens fazem parte do estereótipo do “metaleiro”. No entanto, essa não é uma obrigatoriedade para os músicos do género. Bruce Dickinson, por exemplo, não aparenta ostentar qualquer tatuagem e a banda Mastodon, por seu lado, tem um visual que mais se aproxima do surfista do que propriamente do “metaleiro”.

Como vimos até aqui, existe uma possibilidade real de termos alguns músicos enquanto novos intelectuais, como já demonstrei noutra ocasião (cf. Nunes, 2011). É necessária, no entanto, alguma contenção na altura de os classificarmos enquanto tal. Um músico que se entregue a uma causa aproxima-se mais de um activista do que de intelectual. Por outro lado, a celebridade confere ao músico ferramentas que lhe possibilitam lidar com a esfera política; ainda assim, isso não fará dele um intelectual no sentido pleno do termo. A título de exemplo, Bono Vox, vocalista do grupo *rock* U2 poderia ser estudado sob a perspectiva de poder ser um intelectual. No entanto, e se lermos as suas autobiografias (cf. McCormick, 2006; cf. Assayas, 2005), acompanhada da sua obra enquanto músico, poderemos verificar que tal não se comprovará.

A conjectura, tal como a demonstrámos, é passível de ser analisada de acordo com a nossa proposta. No entanto, faremos de seguida a análise de três casos para que se possa (ou não) comprovar a existência do músico-intelectual e da sua relevância perante os seus públicos e, quiçá, audiências (devemos relembrar que um público predispõe-se

para ver/ouvir um determinado produto cultural, mostrando-se interessado nele; a audiência, por seu lado, é mais casual e desinteressada no consumo cultural).

4. Estudos de Caso

4. Estudos de Caso

4.1 Matthew James Bellamy

Tal como já vimos anteriormente, são vários os teóricos (cf. Posner, 2004; cf. Furedi, 2004; cf. Jacoby, 1987; Small, 2002: 110-128; Small, 2002: 207) que se demonstram decepcionados com a (pouca ou nenhuma) presença do intelectual na esfera pública, no período pós-Sartre contemporâneo. Enquanto alguns (como Collini, Furedi ou Jacoby) consideram que o intelectual desapareceu completamente, existem outros (Fuller ou Posner, por exemplo) que defendem que o intelectual ainda actua no espaço público (cf. Fuller, 2005; cf. Posner, 2004), estando presente em diversas áreas de influência, tais como a ciência, a política, a escrita e até a arte.

Tomemos como exemplo a lista construída por Richard Posner⁶¹ dos cem intelectuais mais citados pelos *media* entre 1995 e 2000 (Posner, 2004: 209-211)⁶². Nela encontramos, por ordem de presença de actividades, académicos, escritores, jornalistas, analistas políticos e profissionais da área jurídica, entre outras.

De acordo com os estudiosos do tema, um intelectual é alguém que “pensa a actualidade” (Small, 2002: 114), com rigor e independência, mantendo um compromisso com a verdade, a responsabilidade social e a criação de ideias inovadoras (Furedi, 2004: 36); e que, assim, se torna naquele que “influencia a política pública de forma mais directa” (Small, 2002: 5). Ora, é a partir do pressuposto de que o intelectual em declínio é, essencialmente, académico ou escritor que desenvolveremos esta proposta que, para alguns, poderá ser pouco ortodoxa. Por isso mesmo, apela-se aqui a uma certa abertura de espírito para o que se seguirá.

Respondamos à questão que surge, certamente, na mente de quem ouve aqui falar desta curiosa personagem. Quem é, afinal, Matthew James Bellamy? Apesar de ser ainda um jovem, Bellamy tem já um trabalho significativo. Propomos aqui que essa obra poderá conferir-lhe o estatuto de um novo tipo de “intelectual”, que constrói a sua reflexão com base em raciocínios complexos e ideias eruditas e profundas. Ao longo

⁶¹ Richard Posner é um renomado jurista e académico norte-americano que se dedica a leccionar em Harvard e a escrever ensaios sobre, entre outros temas, Justiça e Economia.

⁶² A totalidade de funções sociais é maior do que o número de personalidades porque algumas delas acumulam diversas áreas de actividade profissional.

destes anos de criação cultural foram muitas as obras literárias que serviram de inspiração para a construção das suas críticas sócio-políticas e de um pensamento alternativo e original explicativo da actualidade, como por exemplo *Confessions of an Economic Hitman*⁶³, *Limits to Growth*⁶⁴, *Crossing the Rubbicon*⁶⁵, *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*⁶⁶, *The Grand Chessboard*⁶⁷, entre outros.

A música foi, sem dúvida, um elemento que o influenciou desde cedo na sua vida; Matthew Bellamy já revelou que diversos artistas e estilos musicais também o marcaram a si e, acima de tudo, à sua obra, como Tom Morello, guitarrista da banda de *rap-rock* Rage Against the Machine, Sergei Rachmaninov, pianista e compositor russo do início do século XX, Tom Waits, o compositor Hector Berlioz (Beaumont, 2008: 14), Jimi Hendrix, Nirvana, Smashing Pumpkins (Beaumont, 2008: 15), o guitarrista espanhol de flamenco Andres Segovia e ainda o compositor Villa-Lobos (Beaumont, 2008: 14), só para nomear alguns. Estas inspirações, acopladas ao inegável génio de Bellamy, já lhe valeram um doutoramento *honoris causa* pela Universidade de Plymouth, pelos avanços que concedeu à música⁶⁸.

Mark Beaumont, biógrafo de Bellamy e jornalista da revista *New Music Express*, define a *persona* de Bellamy de forma esclarecedora: “Matt Bellamy luta constantemente por mostrar pontos de vista alternativos sobre política e a humanidade, fazendo com que os seus ouvintes questionem toda a informação que lhes é impingida diariamente e que pesquisem e reflectam sobre as suas próprias versões d’A Verdade”. O jornalista continua, referindo que “Matt Bellamy humaniza a frustração, paranóia e raiva do homem comum que recusa ser apenas uma marioneta no jogo global sem regras. Se protestos contra a guerra no Iraque e motins sob o mote da crise na banca não fizerem diferença, pelo menos os Muse estão a vocalizar as nossas preocupações de forma tão brilhante e sonora quão é humanamente possível”⁶⁹.

⁶³ <http://www.youtube.com/watch?v=42mesIUG3kI>, consultado a 16 de Julho de 2011

⁶⁴ In NME Icons, Maio 2010, p. 24

⁶⁵ In NME Icons, Maio 2010, p. 25

⁶⁶ In Q, Outubro de 2009

⁶⁷ *Idem*

⁶⁸ <http://www.nme.com/photos/50-supermassive-muse-facts/173103/1/1>, consultado a 16 de Julho de 2011

⁶⁹ In NME Icons, Maio 2010, p. 9

Tendo chegado a este ponto da nossa proposta, não podemos continuar a ocultar a real actividade de Matthew Bellamy: o personagem de quem aqui falamos é vocalista, guitarrista e pianista, compositor e escritor das músicas e letras da banda *rock* britânica Muse. Como podemos então propor que um músico – e, neste caso, um cantor *rock* - possa ser um intelectual? Embora a proposta não aparente ser nova, a consideração de um artista *mainstream* não foi ainda devidamente contemplada. Observemos então as características inerentes ao intelectual, fazendo um paralelismo entre elas e o trabalho desenvolvido por Bellamy, para que possamos tirar conclusões sobre a questão aqui colocada.

Poderemos então considerar que um músico seja passível de ser um intelectual e de desempenhar essa tão importante função social, política e cultural? Esta é, definitivamente, a *million-dollar question* da proposta que aqui pretendemos desenvolver. Note-se, antes de mais que o músico *poderá* ser considerado um intelectual; não estamos aqui a propor que, sendo músico, a individualidade será, automaticamente, um intelectual público. Existe, porém, uma realidade da qual não nos podemos dissociar: a relevância dos *media* nas sociedades contemporâneas e a forma como os temas são discutidos na esfera pública dão um novo destaque ao modo como determinadas personalidades ali chegam e, conseqüentemente, o impacto que têm sobre o público é, nalguns casos, avassalador. Ora, se um músico de uma banda de sucesso tiver maior facilidade em chegar à sua audiência através dos *media* (especialmente, neste caso, aos mais jovens), isso significa que tudo aquilo que ele disser terá nela um maior impacto.

Não existe uma definição simples e eficaz do que torna uma individualidade num intelectual; existem, porém, características que o qualificam como tal. Pegando então nesses atributos, vejamos se um músico – e, neste caso muito particular, Matt Bellamy – pode, ou não, colocar-se sob a hipótese de ser considerado um intelectual. E, retirando qualquer tipo de preconceito sobre a actividade da personalidade em questão, é importante mencionar que um intelectual público é, como refere McKee, “alguém que toma como seus os temas que concernem ao público e a quem o público presta atenção” (McKee, 2002: 221). Bellamy toma como seus, por exemplo, os abusos que o poder poderá exercer sobre o povo, exortando a resistir às opressões políticas. O tema

*Uprising*⁷⁰ é um ótimo exemplo disso mesmo; nele, o músico garante: “*they will not force us, they will stop degrading us, they will not control us, we will be victorious*”⁷¹. Além disso, e pensando em quem “merece” ser catalogado como intelectual, é ainda importante notar que existem “alguns escritores [que] insistem que artistas performativos, romancistas e realizadores devem ser considerados como intelectuais públicos”, já que “a larga atenção por parte do público” é uma característica “vital” (McKee, 2002: 221). Em conclusão com o que defende Louw, ao dizer que, com o impacto dos *media*, “a visão tradicional ocidental do intelectual que vive numa torre de marfim ou enquanto membro do clero já não é válida para o rótulo do papel dos intelectuais” (Louw, 2001: 13), esta ideia assume uma maior possível validade e, assim, Matthew Bellamy é passível de ser escrutinado enquanto intelectual. Vejamos se as características definidoras de um intelectual encaixam na actividade e na personalidade do artista.

Jeremy Jennings define o intelectual simplesmente como “aquele que pensa a actualidade” (Small, 2002: 114), possuindo também a função de analisar, criticar e explicar a realidade ao seu público, como forma de decodificar procedimentos e acontecimentos, com o máximo de independência e sem interesses nem condicionalismos pessoais ou profissionais, que poderiam influenciar a sua visão das questões (Small, 2002: 117). Em Setembro de 2009, os Muse lançaram um tema chamado “United States of Eurasia”⁷², no qual Bellamy aproveita as ideias que Zbigniew Brzezinski (conselheiro de Estado do Presidente americano Jimmy Carter e agente onisciente de todos os assuntos de Estado, até os mais obscuros [Frattini, 2011: 136-137]) expôs em *The Grand Chessboard* (cf. Brzezinski, 1997), assume *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, de George Orwell (cf. Orwell, 1984)⁷³ como inspiração e ainda opta por incluir um trecho da peça *Nocturna em Mi Bemol Maior, Op. 9, No. 2*, de Frédéric Chopin. Bellamy aproveita a ideia desenvolvida por Orwell, segundo a qual a figura do Estado mantinha no ar a pretensão de que a Eurásia estava sempre em guerra com outros continentes, sob o mote do partido de que “Guerra é Paz, Liberdade é Escravidão, Ignorância é Força” (Orwell, 1984: 30). É por isso que Bellamy opta por

⁷⁰ “Uprising”, em *The Resistance* (2009)

⁷¹ *Idem*

⁷² “United States of Eurasia”, em *The Resistance* (2009)

⁷³ *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* serviu, aliás, de inspiração para todo o álbum *The Resistance* (2009)

declarar que “estas guerras não podem ser ganhas”, fazendo um apelo aos que ouvem, questionando: “*Do you want them [wars] to go on and on and on? [...] Does anyone know or care how they begun?*”. Mas as referências bibliográficas deste tema não ficam por aqui. *The Grand Chessboard*, de Brzezinski, traça um plano para a política internacional norte-americana, segundo o qual os Estados Unidos devem estar totalmente cientes da força do continente eurasiático, pelo potencial que apresenta em termos de área territorial, força populacional e do seu Produto Interno Bruto total (Brzezinski, 1997: 33) – que, no conjunto, é 420 por cento superior ao norte-americano. O autor demonstra que, sendo uma superpotência assente na força militar, na tecnologia, e na influência cultural e política (Brzezinski, 1997: 24), os Estados Unidos devem manter o domínio em toda a Eurásia para garantir a estabilidade do seu modelo. Isto porque esse continente é um “caldeirão de culturas” (Brzezinski, 1997: 195) e, como tal, entra constantemente em conflito no seio das comunidades que alberga.

Aquilo que Bellamy faz é praticamente o trabalho de um académico simplificador das questões, vulgo intelectual, aproveitando as ideias de diferentes os autores para expor a sua própria proposta: porque não unir a Eurásia para fazer frente ao domínio global norte-americano? Valorizando o continente, Bellamy questiona: “*Why split these states if there can be only one?*”. A frase inicial “*you and me are the same*”, de aproximação entre culturas oriental e ocidental, os gritos glorificadores de união supra-continental “*Eurasia!*” e a fusão entre melodias claramente orientais e Chopin, com poucos segundos de interlúdio, são indicadores claros da composição complexa e elucidativa da proposta de Bellamy.

A par do pensamento sobre a actualidade e das propostas para uma nova abordagem à situação geopolítica mundial, Bellamy é também isento nas suas declarações, uma vez que não possui quaisquer condicionalismos contratuais – excepto aqueles que os ligam a companhias discográficas (como, aliás, qualquer músico). É certo que esse pode ser um problema para a independência de ideias do artista, mas quando a sua posição no mercado está já cimentada, a questão não se coloca – e, como veremos, esse é o caso de Matt Bellamy e dos seus Muse. Por outro lado, a ausência de obrigações profissionais que lhe consumam demasiado tempo dão-lhe liberdade para estar atento à realidade e para pensar sobre as questões que considera mais relevantes. O próprio Bellamy admite que “possivelmente” pensa demasiado, uma vez que se “tem bastante tempo em mãos

quando se está numa banda em constante viagem”⁷⁴. Este carácter boémio é, aliás, uma característica comum aos intelectuais do século XIX. Por outro lado, o artista acredita que é necessário haver liberdade de pensamento sobre tudo o que os *media* transmitem, admitindo porém ter receio de que haja retaliações. Mesmo assim, “estou convicto que tenho de falar [destes assuntos]”, diz. A propósito, e quando questionado sobre um possível receio de que o FBI o tenha referenciado como um alvo perigoso, este atira, sem medo, que “pelo tipo de livros que tenho encomendado pelo Amazon, já devo estar nesse tipo de listas há muito tempo”⁷⁵.

Por sua vez, Frank Furedi defende que o intelectual é um “defensor dos *standards* culturais” e ainda a “consciência da sociedade” (Furedi, 2004: 35), prendendo-se a sua actividade com um “íntimo compromisso com a perseguição de novas ideias e da verdade” (Furedi, 2004: 36), factores estes também presentes na acção de Bellamy, que diz interessar-se por “formas alternativas de pensamento”⁷⁶. Bellamy também possui estas características inerentes ao intelectual. Ao passo que defende os *standards* culturais (como veremos mais à frente nesta análise), Bellamy também demonstra ser essa consciência da sociedade até em questões quase filosóficas; em “Thoughts of a Dying Atheist”⁷⁷ (“Pensamentos de um ateu moribundo”), por exemplo, Matthew expõe a ambiguidade de pensamento que pode surgir na mente de um ateu profundo no momento em que está prestes a morrer. A busca pela verdade está também presente na obra de Bellamy – veja-se o que o músico refere em “Unnatural Selection”⁷⁸, na qual diz insistentemente que “*I want the truth*”.

Steve Fuller acrescenta que essa verdade é transformada pelo intelectual, de forma a torná-la mais apetecível para o grande público, tornando-a mais simplista do que ela é na realidade (Fuller, 2005: 61-67), embora reconheça que tal deve ser feito, uma vez que o intelectual não fala apenas para especialistas, mas também para o público em geral. O mesmo autor metaforiza a definição de intelectual, dizendo que este é “o eterno incomodador” (Fuller, 2005: 163). Bellamy pode até nem ser (ainda) levado a sério pela classe política, mas já houve quem se tivesse sentido incomodado. A 18 de Novembro

⁷⁴ In Kerrang, 10 de Novembro de 2006

⁷⁵ *Idem*

⁷⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=QQF8QBWwuW4>, consultado a 16 de Julho de 2011

⁷⁷ “Thoughts of a Dying Atheist”, em *Absolution* (2003)

⁷⁸ “Unnatural Selection”, em *The Resistance* (2009)

de 2006, a revista musical *NME* referia que os “poderes estabelecidos” já apelidaram Bellamy de “rapazola chanfrado”⁷⁹.

Edward Said, por seu lado, propõe para o intelectual uma missão com três grandes objectivos. Em primeiro lugar, o intelectual deve proteger o passado, perante tanta e tão rápida reformulação de hábitos e tradições, mas também das simplificações excessivas da História, fornecendo detalhadas e diferentes perspectivas e narrativas históricas, não caindo na tentação da manipulação de factos. De seguida, deve incentivar condições de coexistência, ao invés de criar “campos de batalha”, ao longo do trabalho intelectual. Além disso, o mesmo autor demonstra que o papel do intelectual deve ser o de evitar que, ao contrário do que se tem verificado até hoje, o seu trabalho seja minimizado por uma pequena “indústria” académica (Small, 2002: 37). É exactamente essa visão que aqui estamos a tentar contrariar e, não o neguemos, um argumento favorável de Said é extremamente bem-vindo.

David Wallace mostra também que outra característica importante do intelectual é o humanismo (Small, 2002: 62-79), de forma a estar alerta para que não sejam causados danos físicos ou psicológicos, auto-infligidos, à Humanidade. Também neste ponto Bellamy está nos trâmites daquele que deve ser o trabalho de um intelectual: senão, oiça-se a composição sinfónica de 12 minutos “Exogenesis”⁸⁰, na qual o artista exorta os políticos a pensar numa possibilidade de fuga do planeta para um outro local na galáxia, onde a Humanidade possa recomeçar a sua vida de forma mais sustentável. Embora possa soar a algo fantasioso, a verdade é que a ideia já foi proposta por vários cientistas, como Paul C. W. Davies (Brockman, 2009: 188-190), Rodney Brooks (Brockman, 2009: 192-195) e até Carl Sagan (cf. Sagan, 2003). Ou atente-se na mensagem de “Map of the Problematique”⁸¹, um protesto contra o que foi dito pelo *think-tank* “Clube de Roma”, em *Limits to Growth* (cf. Meadows et al., 2004), segundo o qual devia haver uma política de controlo de população devido à falta de recursos no planeta.

⁷⁹ In *NME*, 18 de Novembro de 2006

⁸⁰ “Exogenesis: Part 1 (Overture)”, “Exogenesis: Part 2 (Cross-Pollination)” e “Exogenesis: Part 3 (Redemption)”, em *The Resistance* (2009)

⁸¹ “Map of the Problematique”, em *Black Holes and Revelations* (2006)

O ponto forte do músico é, sem dúvida, a habilidade de acreditar (e desacreditar também) certas teorias da conspiração. E, para aqueles que neste momento se questionam se um intelectual deve considerar verosímeis teorias da conspiração, a resposta é, segundo alguns autores, afirmativa. Steve Fuller é um deles, ao garantir que o intelectual deve ter o seu quinhão de paranóia, em relação às questões sobre as quais se debruça. Por isso mesmo, diz, os teóricos da conspiração são intelectuais munidos de paranóia extrema que acabam por criar teorias científico-sociais através dela (Fuller, 2005: 19). Bellamy sempre foi caracterizado por acreditar, precisamente, em teorias da conspiração, embora este já tenha admitido publicamente que algumas delas são “puras loucuras”⁸². Mas a inspiração no tema é inegável: todo o *Black Holes and Revelations*⁸³, por exemplo, é dominado por teorias da conspiração, sendo que a obra *Crossing the Rubicon* (cf. Ruppert, 2004) foi a principal fonte de inspiração para o álbum. No folheto do álbum há referências ao alegado desenvolvimento do projecto de controlo de catástrofes naturais “High Frequency Active Auroral Research”⁸⁴, documentos da época em que se desenvolvia a investigação da CIA sobre controlo de mentes denominado “MK Ultra” e imagens do projecto Aurora, do qual se diz ter desenvolvido aeronaves secretas que atingem os 20 mil quilómetros horários. Mas há mais: o tema “Ruled by Secrecy”⁸⁵ foi construído com base na obra *Rule by Secrecy* (cf. Marrs, 2001) e “MK Ultra”⁸⁶ é uma obra que reaviva a memória de uma teoria da conspiração que acabou por ser comprovada (Boese, 2007: 75-80; Klein, 2009: 37-51) no contexto da globalização (cf. Giddens, 2000), só para nomear alguns casos mais recentes.

Tendo em conta o contexto intelectual do momento – referida por Stefan Collini como a realidade 3D: Dead, Deceased and Dissapeared (Small, 2002: 207) - o que aqui se tenta provar é que, provavelmente, os intelectuais já não são apenas académicos e escritores como outrora. Para isso, teremos de abrir horizontes e procurar por áreas sociais emergentes, que possuam relevância pública. É certo que, como dizem Frank Furedi (cf. Furedi, 2004) e Russell Jacoby (cf. Jacoby, 1987), o intelectual foi absorvido pelas instituições académicas, e assim perdeu isenção e integração no espaço público. E,

⁸² In Q, Julho de 2010, p. 57

⁸³ *Black Holes and Revelations* (2006)

⁸⁴ A sigla representativa deste projecto deu nome ao álbum ao vivo dos Muse, lançado em 2007, *H.A.A.R.P.*

⁸⁵ “Ruled by Secrecy”, em *Absolution* (2003)

⁸⁶ “MK Ultra”, em *The Resistance* (2009)

por outro lado, também esse espaço público sofreu uma alteração profunda. No período áureo dos intelectuais, entre meados do século XIX até ao final da Segunda Guerra Mundial, os espaços de discussão pública eram os salões e os cafés, como nos explica Habermas (cf. Habermas, 1992), e nos quais eram lidos jornais – o meio de comunicação por excelência da época. No entanto, hoje são os *media* electrónicos que fazem a mediação das discussões entre os actores intervenientes na sociedade civil.

Existem, aliás, bastantes indicadores que nos levam a crer que um músico pode, realmente, ser um intelectual, não só pela sua fácil capacidade de chegar aos *media*, mas também por possuir certos códigos e símbolos não verbais que levem o público a compreender certa mensagem que poderá estar incluída num texto musical. Jane Fulcher escreveu uma obra na qual relata a forma como, entre 1914 e 1940, os compositores franceses faziam algum debate intelectual através desses códigos. “A alternativa para os músicos, ao contrário dos escritores e artistas, não se prendia com uma clara conformidade através de palavras e imagens; ao invés, através do seu estilo, eles podiam expressar-se de forma mais subtil. As palavras estavam sujeitas à censura, mas símbolos e estilos podiam ser manipulados com latitude, garantindo um modo de crítica ou de resistência indirecta à completa absorção perante o mito nacionalista” (Fulcher, 2005: 47). Já aqui referimos o grito de aclamação do continente eurasiático, mas no caso de Bellamy existem imensos deste género espalhados por toda a sua obra, desde ritmos marciais⁸⁷ a simulações de sirenes, seja com guitarras⁸⁸ ou com a própria voz⁸⁹. O exemplo mais interessante e, quiçá, original desta particularidade do intelectual chegamos em “Megalomania”⁹⁰, na qual Bellamy critica o papel da Igreja e fala da perversão que pode constituir a crença num Deus. O artista conseguiu ter permissão para usar até um órgão de igreja como forma de ilustrar a sua crítica. A atitude poderia ser vista como uma infantilidade de antipatia pelo poder ou pela fé religiosa, mas a verdade é que também intelectuais de outrora criticaram a religião como uma pura organização opressora. Zygmunt Bauman, por exemplo, refere que os intelectuais nascem de uma luta da aristocracia contra a Igreja (Bauman, 1987: 34-35). Isaiah Berlin, por seu lado, dá conta do caso do intelectual russo Belinsky, dizendo que “a religião era para ele um

⁸⁷ “Uprising”, em *The Resistance* (2009); “Invincible”, em *Black Holes and Revelations* (2006)

⁸⁸ “Plug in Baby”, em *H.A.A.R.P.* (2007)

⁸⁹ “Apocalypse Please”, em *Absolution* (2003)

⁹⁰ “Megalomania”, em *Origin of Symmetry* (2002)

insulto à Razão, os teólogos eram charlatões e a Igreja uma conspiração” (Berlin, 2001: 83).

Outra questão central deste debate diz respeito ao público e à sua recepção das ideias expostas pelo intelectual. Segundo Furedi, esse público é hoje filisteu, ou seja, está altamente desprovido de cultura e os seus interesses não vão além do senso comum e de questões materialistas (Furedi, 2004: 1). Além disso, o mesmo autor demonstra que a maioria das pessoas não é activa na busca pelo conhecimento, mas dá-o como adquirido e consome apenas aquilo que lhe chega através dos media (Furedi, 2004: 50-72). Bellamy critica também o filisteísmo em “Futurism”⁹¹, dizendo que “*Ignorance pulls, aposthasy and apathy still rules*”. Os filisteus defendem ainda a tese de que possuem um “conhecimento próprio”, advindo da sua própria experiência, mais relevante do que o “conhecimento educacional”, trazido pelas instituições especializadas. Este filisteísmo presente nas sociedades contemporâneas tem levado a que o público se desinteresse e se descomprometa dos assuntos mais relevantes da vida pública, tornando-o num “snob invertido” (Furedi, 2004: 145).

Subjacente a esta ideia de filisteísmo está ainda a problemática da autoridade dos adultos perante as crianças e jovens. Furedi aborda o assunto através daquilo que define a decadência da educação nos dias que correm, dizendo que existem duas correntes de pensamento sobre esse problema: a culpa, ou é dos pais, ou é dos professores. Ao mesmo tempo que a escola procura satisfazer as necessidades dos alunos, retirando exigência ao ensino, também os pais colocam a pressão do lado dos professores, defendendo que estes são os únicos responsáveis pela educação dos seus filhos (Furedi, 2009: 4). A questão, diz Furedi, está na falta de autoridade dos adultos perante os jovens, perdendo assim influência na sua hierarquia de interesses e de valorização intelectual, chegando até a contestar tudo o que aprendem nas salas de aula (Furedi, 2010: 87). Ora, se os jovens não reconhecem os adultos enquanto legítimos transmissores de conhecimento, não irão eles buscar esse conhecimento junto de quem apreciam e admiram? Perante toda esta problemática, é de fácil compreensão que os músicos possam adquirir junto de adolescentes e jovens adultos uma maior atenção do que aquela que os escritores e académicos têm actualmente. É que, além de serem intérpretes da realidade, e estando eles próximos das camadas mais juvenis, os novos

⁹¹ “Futurism”, b-side de *Origin of Symmetry* (2001)

intelectuais podem estar a ser úteis formadores de cidadania, divulgando uma agenda social e política junto dos jovens e despertando o seu interesse para essas questões. Bellamy tem tido uma preocupação em criar esse sentimento no seu público, seja por declarações nos media ou mesmo na música que compõe. O tema “Assassin”⁹², por exemplo, é baseado em melodias ouvidas pelo músico em rádios islâmicas e tem como objectivo complexificar as realidades do Médio Oriente, transpondo-as para a situação ocidental. Assim, Bellamy diz que “*the time has come for you to shoot your leaders down, join forces underground*”, naquela que poderá ser uma metáfora perfeita para a participação eleitoral e para a “morte” simbólica dos governantes actuais. O primeiro nome dado ao tema era, aliás, bem mais ilustrativo daquilo que Bellamy pretende combater: a *Demonocracy*.

Chegamos a outro ponto fundamental do trabalho do intelectual: a *standardização* dos cânones culturais. A autora Linda Kauffman (Small, 2002: 131-157) declara que, no caso da cultura, o intelectual funciona como *gate-keeper*, isto é, informa o público sobre o que são, ou não, boas formas de cultura. Segundo a autora, os artistas e os intelectuais têm a “função vital” de estudar e explicar as origens e a evolução dos conceitos e movimentos estéticos, bem como de desvalorizar aqueles que criticam a cultura popular, de modo a incentivar novos processos criativos e novos produtos culturais. Nisto, Bellamy é exímio: basta-nos olhar para as influências do músico para compreender que os estilos musicais populares e eruditos estão em permanente fusão na sua obra; ao mesmo tempo que sofisticava a música popular, torna também a alta cultura mais apetecível e simples para o público. Este é um aspecto quase constante na obra de Bellamy, havendo por isso variadíssimos exemplos disso mesmo: “The Small Print”⁹³, na qual o músico aproveita o mito faustiano, exposto por Goethe; “Micro Cuts”⁹⁴, inspirada por Bach; “Butterflies and Hurricanes”⁹⁵, onde podemos ouvir Rachmaninov exactamente a meio da música; “Space Dementia”⁹⁶, com Rachmaninov de novo como inspiração; “Hoodoo”⁹⁷, com trechos de Tchaikovski; “I Belong to You”⁹⁸, com uma

⁹² “Assassin”, em *Black Holes and Revelations* (2006)

⁹³ “The Small Print”, em *Absolution* (2003)

⁹⁴ “Micro Cuts”, em *Origin of Symmetry* (2001)

⁹⁵ “Butterflies and Hurricanes”, em *Absolution* (2003)

⁹⁶ “Space Dementia”, em *Origin of Symmetry* (2001)

⁹⁷ “Hoodoo”, em *Black Holes and Revelations* (2006)

⁹⁸ “I Belong to You (Mon Coeur S’Ouvre à Ta Voix)”, em *The Resistance* (2009)

ária da ópera *Sansão e Dalila*, de Camille Saint-Saëns, cantada no original, em francês; “Citizen Erased”⁹⁹, baseada em *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* (cf. Orwell, 1984), de George Orwell, entre muitas outras.

A complexa construção de músicas por parte de Bellamy, cruzando músicos de alta cultura com outros artistas populares, pegando em ideias actuais e visões diferentes e fazendo novas propostas, revela profundidade de pensamento. Em 2003, o músico propôs, em “Sing for Absolution”¹⁰⁰, que a música já tivesse assumido um novo papel substitutivo da religião, para muita gente. Sete anos mais tarde, o investigador Clive Marsh publicou um estudo no qual chega à mesma conclusão: a música está a assumir a devoção do público e está a ter um efeito de substituição sobre a religião¹⁰¹. Ao mesmo tempo, o artista procura incutir esta profundidade de pensamento no público a quem se destinam as suas declarações. Aliás, é o próprio Bellamy que admite que é esse o objectivo: “preocupo-me em comunicar com as gerações mais jovens”¹⁰².

Resta-nos apenas provar a diversidade de públicos que os Muse atingem. Como Bellamy refere, os fãs que vão aos concertos da sua banda vão desde “«metaleiros» até fãs de música *pop* e *indie*”¹⁰³. Além disso, em todas as longas *tournées* da banda, a grande maioria dos espectáculos fica esgotada muito antes da data do concerto. Damos aqui o exemplo do último concerto dos Muse em nome próprio em Portugal; estando marcado para 29 de Novembro de 2009, o espectáculo que viria a decorrer no Pavilhão Atlântico ficaria esgotado antes do final de Agosto desse mesmo ano. O fenómeno é transversal aos cinco continentes, por onde a banda tem tocado nos últimos dez anos. Mas nem falando dos espectáculos em si, os Muse acolhem enorme sucesso discográfico por todos esses locais, especialmente na América do Norte, na Europa e ainda no Extremo Oriente Asiático. Dando uma vez mais o exemplo português, note-se que uma das músicas mais recentes da banda esteve, pelo menos, entre Outubro de 2009 e Julho de 2010, nos três primeiros lugares de um *top* musical de uma das rádios

⁹⁹ “Citizen Erased”, em *Origin of Symmetry* (2001)

¹⁰⁰ “Sing for Absolution”, em *Absolution* (2003)

¹⁰¹ <http://www.telegraph.co.uk/culture/music/music-news/7511834/Music-is-replacing-religion-says-academic.html>, consultado a 16 de Julho de 2011;

¹⁰² In National Post, 10 de Junho de 2009:

<http://network.nationalpost.com/np/blogs/theampersand/archive/2009/10/06/q-amp-a-matt-bellamy-from-muse-talks-politics-arena-rock-and-the-resistance.aspx>, consultado a 16 de Julho de 2011

¹⁰³ In NME, 9 de Março de 2009

nacionais com maior audiência (Rádio Comercial), já para não mencionar que seis músicas da banda têm um *airplay* nacional bastante regular¹⁰⁴.

Posto isto, e perante a observação do discurso ponderado e da preocupação em interpretar e representar (e re-apresentar) as ocorrências da realidade por parte de Matthew Bellamy, pressupõe-se aqui que um músico *mainstream* pode ser um novo “intelectual” e ter um enorme impacto nas gerações a que pretende chegar e que farão o futuro da sociedade. Pierre Bourdieu identificou como características do intelectual a necessidade da mobilização das massas (Bourdieu, 1998: 65), além de aquele dever ainda ter “liberdade respeitosa perante aqueles responsáveis pelo poder, possuir a crítica de ideias recebidas, demolir ideias simplistas de ‘isto-ou-aquilo’ e respeitar a complexidade dos problemas” (Bourdieu, 1998: 92). Todas as características estão presentes em Bellamy. No entanto, o grande desafio é a aceitação por parte da sociedade civil e dos *media* e em assumirem como intelectual um agente considerado um simples produtor de cultura ou entretenimento. Ora, se os *media* e a classe política ponderarem a existência de músicos intelectuais, ser-lhes-á mais fácil entrar e interagir nas questões de fundo da sociedade e, ao mesmo tempo, tornarão os assuntos mais acessíveis e, quiçá, apetecíveis para o público. Por outro lado, e como demonstra Paul Johnson, ao revelar que alguns intelectuais tinham de obedecer a regras inerentes a valores tradicionais e morais (Johnson, 1988: 1), sabemos que os *media* são mais permissivos no que toca às ideias apresentadas pelos músicos; como tal, também poderia nascer assim uma forma de renovação ideológica a propósito das questões mais urgentes para a sociedade. Só assim estes novos intelectuais poderão ser, como diz Helen Small, “aqueles que influenciam a política pública de forma mais directa” (Small, 2002: 5). Poderemos então estar a assistir ao nascimento de um novo tipo de intelectual? Existirão possibilidades reais de um músico acompanhar um académico ou um escritor, na altura de ser chamado à esfera pública para exercer a função de intelectual? Perante o que aqui foi exposto, pode pensar-se que sim, mas a verdade é que ainda não existem muitos músicos que assumam este papel de uma forma tão perene e assídua como Matthew Bellamy. Ainda assim, caso tal ocorra, é possível que num futuro não muito longínquo, alguns músicos também possam ser vistos como verdadeiros novos intelectuais.

¹⁰⁴ “Time is Running Out”, “Starlight”, “Supermassive Black Hole”, “Uprising”, “I Belong to You”, “Resistance”, “Neutron Star Collision (Love is Forever)”

De acordo com esta visão, pensamos acabar de demonstrar que Matthew Bellamy é um músico passível de ser considerado intelectual, porque além de ter a audiência que lhe dá a credibilidade necessária para ser um intelectual, possui também a larga maioria das características inerentes à sua função social. No entanto, atrever-nos-emos a aventar que este não é um caso isolado, como veremos já de seguida.

4.2 Bruce Dickinson

Anthony Giddens disse um dia que a globalização estaria a tornar o mundo numa confusão ideológica, tecnológica, política e, consequentemente, social (Giddens, 2000: 19-29). Por isso mesmo, “temos de democratizar ainda mais as estruturas existentes e de o fazer de forma a responder às exigências da era global” (Giddens, 2000: 18). E esta ideia serve também, claro está, para a cultura.

Não é, por isso, de espantar que na música se fundam cada vez mais géneros. Que dizer da banda portuguesa Dazkarieh, que funde assumidamente música de tradição oral com instrumentos ancestrais oriundos da Europa Central, dando-lhe uma roupagem mais *rock* e contemporânea¹⁰⁵? E do grupo *rock* Diabo na Cruz, que resolveu agarrar em guitarras eléctricas e tocar folclore, com letras de teor de música tradicional portuguesa¹⁰⁶? E, se não quisermos ser tão específicos, podemos relembrar a existência do sub-género do *heavy metal* a que se convencionou chamar de *nu-metal*, por fundir sonoridades advindas daquele género com dizeres típicos do *rap* e do *hip-hop*. A verdade é que, na contemporaneidade, a música tem vindo a sofrer uma cada vez maior contaminação de géneros e, consequentemente, uma fundação de novos estilos, novos tipos de artistas e, consequentemente, nova música. No entanto, a música também pode assumir, de acordo com este pressuposto, uma nova importância, no que toca às letras nela cantadas. Daremos aqui um exemplo perfeito de um desses artistas.

Se nos espanta que um vocalista de uma banda *punk*, muito popular no final dos anos 90 do século XX, chamada Offspring, tenha, na verdade, um doutoramento em Biologia Molecular (Eddy, 1997: 240-241) – estamos a falar de Brian ‘Dexter’ Holland -, porque haveria então de ser estranho que o líder de uma das bandas fundadoras do *heavy metal* seja um especialista em História, tendo inclusive frequentado o curso de História no Queen Mary’s College, em Londres (Shooman, 2007: 18)?

Paul Bruce Dickinson nasceu a 7 de Agosto de 1958, em Nottinghamshire, e passou os seis primeiros anos da sua infância com os pais e os avós. Ao atingir a idade escolar, mudou-se com os seus progenitores para a cidade de Sheffield. Nessa fase, começou a

¹⁰⁵ <http://univ.forum.pt/noticias/musica/859>, consultado a 16/08/2011

¹⁰⁶ Como exemplo, oiça-se o álbum *Virou!* (2010), da autoria do grupo

descobrir os encantos do *rock*, através de nomes como Elvis Presley, Muddy Waters, Howlin' Wolf e, como não poderia deixar de ser, os Beatles (Shooman, 2007, 11-12).

Aos 13 anos, acabou por integrar-se ainda mais no mundo da música, começando a praticar com uma guitarra antiga que o seu pai ainda insistia em manter lá por casa (Shooman, 2007: 12). Quanto à sua prestação escolar, esta não corria assim tão bem. Num episódio pleno de rebeldia e próprio da adolescência, o jovem Bruce acabou por ser expulso do colégio onde andava devido a tropelias feitas ao seu próprio director (Stenning, 2006: 63). Sem outro remédio, Dickinson Sr. internou o filho num colégio privado católico. E, ao contrário do que seria de supôr, Bruce não se rebelou, tendo até acabado por acalmar os ânimos e focar todas as suas energias na música e nas disciplinas. Quando deixou aquela instituição, com 18 anos de idade, Dickinson deixava para trás “dezoito notas máximas nas disciplinas de História, Inglês e Economia” (Stenning, 2006: 63).

Depois de uma juventude passada com os valores rígidos de uma educação rigorosa e exigente, Dickinson alistou-se no exército, tendo desistido da experiência pouco menos de um ano depois. “Fui para Londres e inscrevi-me na universidade, onde estive a estudar História durante três anos”, diz o próprio (Stenning, 2006: 63). Foi durante os anos na faculdade que conheceu diversos músicos, com quem criou as suas primeiras bandas (Shooman, 2007: 18-25). Foi, no entanto, o contacto com Paul Samson que o fez entrar verdadeiramente na indústria musical. Depois de ter tido algumas participações especiais no primeiro álbum dos Samson, em 1979 (Stenning, 2006: 65), Dickinson acabou por ser recrutado como guitarrista do grupo, onde ficou até 1981. Foram dois anos e meio carregados de alegrias e algumas desavenças com o líder e o *manager* da banda (Shooman, 2007: 31-62), que acabaram com a saída de Bruce daquele grupo e com a entrada do cantor nos então promissores Iron Maiden (Shooman, 2007: 63-81).

À data, os Maiden tinham já dois discos gravado¹⁰⁷, mas estavam a braços com um vocalista alcoólico (Paul Di'Anno) e, depois de o despedirem, convidaram Bruce Dickinson para o lugar em aberto. Depois de um curto ensaio, o músico ficou com o lugar (Stenning, 2006: 73-83). Ao longo de 12 anos, Dickinson manteve-se naquele que é, ainda hoje, considerado um dos maiores grupos de *heavy metal* de todos os tempos

¹⁰⁷ *Iron Maiden (1980) e Killers (1981)*

(Shooman, 2007: 85-135; Stenning, 2006: 85-165). No entanto, e como veremos, Bruce nunca foi homem de estar parado.

Ao longo da década de 80 e dos inícios da década de 90, Bruce Dickinson fez parte da banda sonora do filme *Pesadelo em Elm Street* (com um tema que acabaria por fazer parte de um álbum vindouro dos Iron Maiden – “Bring Your Daughter to the Slaughter”) (Stenning, 2006: 134), escreveu um romance chamado *The Adventures of Lord Iffy Boatrace* (Dickinson, 1992), gravou um disco a solo¹⁰⁸ e ainda teve tempo de se iniciar na esgrima, tendo fundado um clube para jovens esgrimistas, onde leccionava a modalidade (Shooman, 2007:115-116).

Em 1993, devido a incompatibilidades artísticas, Dickinson deixou o grupo para se dedicar a outros voos. Literalmente. Além de ter gravado quatro álbuns a solo¹⁰⁹, o agora ex-vocalista dos Iron Maiden dava os primeiros passos na aviação comercial. Começou a fazê-lo a um nível puramente recreativo (Shooman, 2007: 143-145), mas acabou por tirar o *brevet* de piloto profissional, ficando empregado na companhia aérea Astraeus (Stenning, 2006: 205).

Mas a música não podia ficar para trás e, embora tenha escrito o argumento do filme *Chemical Wedding* (Shooman, 2007: 164-165), Dickinson acabou por regressar aos Iron Maiden, onde está até à presente data, gravando outros quatro álbuns de originais com o grupo¹¹⁰. Actualmente, Bruce Dickinson comanda o avião da *tournee* dos Iron Maiden, ostentando a designação de voo 666 (em associação ao número bíblico da Besta), que até já serviu de nome a um documentário sobre a banda¹¹¹; é apresentador de um programa de rádio na BBC6 Music sobre *heavy metal* (Shooman, 2007: 180-181); é vocalista da maior banda de metal de todos os tempos; e ainda teve a oportunidade de integrar a comitiva olímpica de esgrima britânica, em 1988¹¹². Além disso, Dickinson já foi o herói-piloto de serviço em algumas ocasiões: transportou a equipa de futebol do

¹⁰⁸ *Tattooed Millionaire* (1990)

¹⁰⁹ *Balls to Picasso* (1994), *Skunkworks* (1996), *Accident of Birth* (1997) e *Chemical Wedding* (1998)

¹¹⁰ *Brave New world* (2000), *Dance of Death* (2003), *A Matter of Life and Death* (2006), *The Final Frontier* (2010)

¹¹¹ <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmmakersonfilm/5160032/Flight-666-Iron-Maiden-documentary.html>, consultado a 17-08-2011

¹¹² http://www.ironmaiden.com/index.php?categoryid=14&p2_articleid=330, consultado a 17-08-2011

Glasgow Rangers até casa¹¹³ e resgatou alguns passageiros descontentes de vários locais do Mundo para Inglaterra¹¹⁴. Não admira, por isso, que de vez em quando sejam feitas reportagens sobre a curiosa actividade do músico¹¹⁵ e que, ao mesmo tempo, o nome de Dickinson seja dos primeiros a surgir quando se fala de “crânios das bandas”¹¹⁶. A revista *Intelligent* foi mais longe e considerou Dickinson como um dos cinco *polymaths* mais influentes do Mundo, a par de Nathan Mhryvold, Richard Posner, Brian Eno e Jared Diamond¹¹⁷. Como se tal não fosse suficiente para reconhecer a reputação inegável do artista, podemos ainda dizer que Bruce Dickinson recebeu recentemente um doutoramento *honoris causa* pela Universidade de Queen Mary, em Londres, devido ao seu contributo para a Música¹¹⁸. E, tal como já foi comprovado noutras ocasiões, a participação num grupo musical, nomeadamente numa banda de *metal*, não impede um artista de conceder contributos à comunidade académica – recentemente, o vocalista das bandas Slipknot e Stone Sour foi convidado para discursar em Oxford aos alunos daquela emblemática universidade¹¹⁹. Poderíamos até dizer que o exercício de uma profissão de carácter aparentemente lúdico incutirá alguma curiosidade de estudo por parte da academia, mas essa será uma discussão para ter noutra ocasião.

Todas as obras são demonstrativas – umas mais que outras, mesmo assim – da relevância cultural e de formação de cidadania que Bruce Dickinson incute ao seu público. Embora as suas obras literárias sejam de carácter quase exclusivamente lúdico, o filme com argumento da sua autoria ajuda a compreender a figura do escritor Aleister Crowley¹²⁰. Mas é na música que se focam as temáticas mais fortes em termos de cariz intelectual. Vejamos a extensão das obras que tentam dar a conhecer ao seu público episódios históricos e obras culturais, para que se compreenda a magnitude das

¹¹³ <http://www.telegraph.co.uk/sport/football/2307672/Rangers-maiden-voyage.html>, consultado a 17-08-2011

¹¹⁴ <http://www.telegraph.co.uk/news/newstopics/howaboutthat/2956597/Iron-Maiden-frontman-Bruce-Dickinson-piloted-XL-rescue-planes.html>, consultado a 17-08-2011

¹¹⁵ <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1406521/This-is-your-pilot-and-rock-star-speaking-...html>; <http://www.telegraph.co.uk/culture/3635292/Would-you-let-this-man-fly-you-to-France.html>; consultados a 17-08-2011

¹¹⁶ <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1546192/Brains-in-the-bands.html>, consultado a 17-08-2011

¹¹⁷ <http://moreintelligentlife.com/blog/ed-cumming/hunting-modern-polymaths>, consultado a 25-09-2011

¹¹⁸

<http://www.roadrunnerrecords.com/blabbermouth.net/news.aspx?mode=Article&newsitemID=160888>, consultado a 21-08-2011

¹¹⁹ <http://www.gigwise.com/news/63281/Slipknots-Corey-Taylor-Asked-To-Speak-At-Oxford-University>, consultado a 21-08-2011

¹²⁰ *Chemical Wedding* (1998)

temáticas abordadas por Dickinson e, por conseguinte, a influência que poderão ter tido nos fãs da banda.

De acordo com o que defende Louis Boudin, “o intelectual aparentemente não envolvido de hoje será o intelectual envolvido de amanhã” (Boudin, 1971: 78). Começamos, por isso, abordando os primeiros indicadores de intelectualidade de Dickinson nos seus Iron Maiden. A primeira experiência de escrita de letras para músicas desta banda metaleira começou em 1982, com o álbum *The Number of the Beast*. Nesse disco encontramos algumas evidências de tentativa de divulgação de episódios históricos e material cultural. Por exemplo, na canção “Hallowed Be Thy Name”¹²¹, podemos fazer um paralelismo com a obra de Victor Hugo *O Último Dia de um Condenado* (Hugo, 2010). Nessa mesma música, encontramos palavras capazes de espicaçar a reflexão sobre alguns valores religiosos (“*If there is a God then why has he let me die?*”) e judiciais, ao passo que nos é dado a conhecer uma realidade histórica real, ocorrida ao longo da Alta Idade Média e do Renascimento: a Inquisição (Farrington, 2001: 22-41; Green, 2010). Nesse mesmo disco, encontramos uma faixa que dá nome ao álbum e que foi inspirada no Apocalipse Segundo São João, no qual se refere que o número da besta é o 666; essa música é, aliás, uma das mais emblemáticas da banda. Outro caso interessante deste álbum de originais é o tema “Run to the Hills”, que retrata a chegada dos colonos ingleses à América do ponto de vista dos nativos, que sofreram directamente com essa invasão (Bryson, 2001: 49-55).

Há variadíssimos exemplos desta mostra metaleira de intelectualidade. O disco *Piece of Mind* ostenta também algumas canções com cariz de análise histórica para os fãs. Temos temas como “Flight of Icarus” (baseado no mito grego de Ícaro), “Quest For Fire” (tendo por base o filme homónimo de Jean-Jacques Annaud¹²², ao mesmo tempo que dá alguns indicadores sobre o estilo de vida pré-histórico), “Revelations” (em que é citado um poema de G. K. Chesterton¹²³), “Where Eagles Dare” (sobre a Segunda Guerra Mundial e assumindo como inspiração a obra homónima de Alistair MacLean [cf. Maclean, 2009]) e ainda o clássico “The Trooper”, que não é mais que uma lição sobre a batalha da Crimeia, entre britânicos e russos (Keegan, 2009: 393-411).

¹²¹ in *The Number of the Beast* (1982)

¹²² *La Guerre du Feu* (1981)

¹²³ http://ducamackone.interfree.it/Chesterton_poesia.htm, consultado a 24-08-2011

O álbum *Powerslave*¹²⁴, no entanto, acaba por ser mais rico do que o seu antecessor. O tema “Aces High”, por exemplo, costumava abrir os concertos dos Maiden entre meados da década de 80 até ao início dos anos 90. Antes do início desta música de crítica aos avanços tecnológicos exagerados, era ouvido um trecho do discurso de Winston Churchill antes da invasão da Normandia¹²⁵. A música “Two Minutes to Midnight” dá também conta de uma realidade de análise histórico-política desconhecida por muitos, sobre a existência do Doomsday Clock¹²⁶, criado por especialistas em ciência atómica nos idos de 1940 para medir a ameaça nuclear actual no planeta. “Flash of the Blade”, por seu lado, conta a história das batalhas travadas por São Jorge, ao mesmo tempo que “Powerslave” conta um episódio fictício de um faraó às portas da morte e que exige que os seus escravos morram consigo, numa aproximação aparentemente fiel à realidade do Antigo Egipto. “Rime of the Ancient Mariner” é também um exemplo de *remix* de cultura, contando a mesma estória do poema homónimo de Samuel Taylor Coleridge (cf. Coleridge, 2007). A temática histórica é retomada em “Alexander the Great”, onde se fala do herói grego (Montanelli, 1994: 211-223).

Já no que toca ao disco *Seventh Son of a Seventh Son*, este é um álbum conceptual que recai sobre a temática do sistema de crenças medieval, combatendo algumas ideias, e dando a conhecer diversas realidades. As canções que melhores casos exemplificam são “Can I Play With Madness?”, “Infinite Dreams” e “Moonchild”¹²⁷. Por outro lado, em “The Evil That Men Do”, é também retomada a Inquisição enquanto assunto a recordar. A propósito, durante as actuações ao vivo, Dickinson introduz este tema com a seguinte citação de Shakespeare: “*The good that men do is oft interred with their bones. But the evil that men do lives on...*”¹²⁸.

Em 1990, como já vimos, Dickinson começava a cansar-se do retomar das temáticas históricas. Como tal, optou por dar-lhes outra abordagem, de uma forma mais satirizada. A música “Holy Smoke”¹²⁹ é um bom exemplo disso mesmo. O cantor dos Iron Maiden coloca-se na pele de Jesus Cristo, num laivo de presunção e ironia, só de si, e critica

¹²⁴ *In Powerslave* (1984)

¹²⁵ *Live After Death* (2008)

¹²⁶ <http://www.thebulletin.org/>, consultado a 24-08-2011

¹²⁷ *In Seventh Son of a Seventh Son* (1988)

¹²⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=2aQhRE24jjQ>, consultado a 25-08-2011

¹²⁹ *In No Prayer for the Dying* (1990)

veementemente a Igreja Católica por algumas das suas atitudes, dizendo coisas como “*They missed out what I said*” e “*I still smell cleaner than the shit you’re in*”. Mas a seriedade manteve-se no álbum, embora com uma aproximação à História Contemporânea. Por exemplo, “Mother Russia” fala da recente queda do Muro de Berlim e do Comunismo enquanto sistema unificador da União Soviética (Doren, 2007: 357-365). Digna de nota é ainda a música “Tailgunner”, sobre os bombardeamentos durante a Segunda Guerra Mundial. A principal curiosidade do tema é que Dickinson canta directa e declaradamente sobre dois alvos das forças armadas britânicas durante o conflito: Dresden e Frankfurt. Antes do hiato de Dickinson dos seus Iron Maiden, o vocalista ainda teve tempo para gravar um último disco com a banda. Nele, encontramos dois temas de especial interesse: “Be Quick or Be Dead” (um alerta perante as crescentes situações de fraudes fiscais por parte de alguns políticos e empresas) e “Afraid to Shoot Strangers”¹³⁰ (em que Dickinson apela a uma reflexão sobre o sentimento real dos soldados em campos de batalha quando têm de assassinar desconhecidos apenas porque o seu governo lhos manda).

O regresso de Dickinson aos Maiden estaria marcado para 1999, data em que começou a ser preparado o próximo disco de originais da banda. Começando pelo próprio nome do álbum, e pela música que lhe dá nome, percebe-se que a principal inspiração de *Brave New World*¹³¹ é a obra homónima de Aldous Huxley (cf. Huxley, 2004). Em “Ghost of the Navigator” podemos encontrar uma reflexão sobre as navegações dos descobridores, entre os quais os portugueses, na sua luta pela sobrevivência e no seu contacto com a morte durante as Descobertas (cf. Rodrigues et. al, 2009). Noutro tema, chamado “The Mercenary”, é dada uma ideia do estilo de vida dos mercenários; é dada ideia similar sobre o modo de vida nómada da pré-História em “The Nomad”. Segundo uma perspectiva mais cultural do álbum, podemos encontrar a música “Out of the Silent Planet”, que se baseia no romance do mesmo nome de C. S. Lewis (cf. Lewis, 2010), e ainda “The Wicker Man”, que tem como pano de fundo o filme *The Wicker Man*, de Robin Hardy, realizado em 1973.

¹³⁰ *In Fear of the Dark* (1992)

¹³¹ *Brave New World* (2000)

Um dos exemplos de maior destaque de que Dickinson é, de facto, um Professor de História cantor, é o tema “Paschendale”, incluído no disco *Dance of Death*¹³². Acontece que, nesta música, o vocalista dos Iron Maiden dá a conhecer um acontecimento da Primeira Guerra Mundial que é quase desconhecido até para historiadores. A batalha final de Paschendale, ocorrida a 6 de Novembro de 1917, foi brutal devido às condições atmosféricas que ali aconteceram no dia da luta e à enorme mortalidade da luta naquele pântano (Robson, 2007: 85). Embora a visão dada por Dickinson na canção sobre os possíveis sentimentos dos soldados perante o drama e a violência daquela batalha possam ser de alguma forma ficcionadas, a brutalidade daquele dia fica marcada pelos números: 275 mil britânicos e 200 mil alemães morreram naquele dia, naquele local (Prior, 2002). No entanto, este não é o único caso de músicas sobre eventos históricos no álbum *Dance of Death*; nele, encontramos “Montségur”, sobre o mito da existência de templários naquela região e das suas batalhas com os cátaros (cf. Hughes, 2006). Existem, no entanto, diversas músicas de crítica social, tais como “No More Lies” (“*They're all sitting at my table, talking tall and drinking wine, their time is up just like me, but they just don't know it yet. So just a word of warning, when you're in your deepest dreams, there's nothing you can hide from, I've got my eye on you. The clock is fast, the hour is near, eventful past is everclear, my life is set, the time is here, I think I'm coming home. No more lies.*”), “New Frontier” (“*Playing god without mercy, without fear, Create a beast, made a man without a soul, Is it worth the risk - a war of god and man?*”) ou “Age of Innocence” (“*And all the politicians and their hollow promises, and all the lies, deceit and shame that goes with it, the working man pays everything for their mistakes, and with his life too if there was to be a war. So we can only get one chance, can we take it? And we only got one life, can't exchange it, can we hold on to what we have, don't replace it? The age of innocence is fading like an old dream. A life of petty crime gets punished with a holiday, the victims' mind are scarred for life most everyday, assailants know just how much further they can go, they know the laws are soft, conviction chances low. You can't protect yourselves even in your own home, for fear of vigilante cries, the victims wipe their eyes, so now the criminal they launch right in our face, judicial system lets them do it, a disgrace. Despondent public worries, where it will all end? We can't protect ourselves, our kids from the crime trend, we cannot even warn each other of evil in our midst, they have more rights than us, you*”).

¹³² *Dance of Death* (2003)

cannot call that just”). Não podemos deixar ainda de referir o tema que dá nome ao álbum, “Dance of Death”, baseado na alegoria medieval da Dança da Morte (Danse Macabre), cujo simbolismo assentava sobre o papel da Morte na vida dos cristãos¹³³.

À parte da carreira com os Maiden, Dickinson escreveu também diversos temas a solo, embora algo mais lúdicos e recreativos. No entanto, há a destacar algumas pequenas frases de teor intelectual que Dickinson vai deixando cair nessas canções. O artista diz, em “Gypsy Road”¹³⁴, que “*I’ll find my dreams, you find yours*”. O cantor demonstra também alguma sensibilidade sobre a sociedade em que está inserido, constatando algumas situações particulares; não é em vão que o ouvimos dizer que “*kids today need a guiding hand*”¹³⁵ e que “*Justice and Liberty. You can buy what you don’t get free. In a world of steel and glass, we bury our past.*”¹³⁶. Podemos também verificar que a vertente cultural dos temas das músicas se mantêm na obra a solo de Dickinson. Em “Cyclops”¹³⁷, podemos fazer uma associação entre a letra e a obra de Orwell *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro* (cf. Orwell, 1984).

Jan Assman (2005) demonstrou que os intelectuais devem ser “portadores de memória”. Não há dúvida que Dickinson também possui essa característica inerente ao intelectual, uma vez que elucida constantemente os seus fãs sobre diversos episódios históricos, tornando-os mais simples e, por vezes, simbólicos das suas ideias, cantadas em palco e em estúdio. Podíamos definir Dickinson como um *storyteller* dos tempos modernos, por usar o canto como meio de transmissão dessas histórias. No entanto, e dada a índole histórica dos temas que aborda, acreditamos que o podemos caracterizar como um *Historyteller*.

No fundo, este conceito de *Historytelling* assenta sobre a ideia do intelectual historiador que canta os acontecimentos mais importantes da vida da Humanidade, num perfeito exercício de *remix* de apresentação de conteúdos. Além disso, Dickinson não

¹³³ <http://www.newadvent.org/cathen/04617a.htm>, consultado a 27-08-2011

¹³⁴ *In Tattooed Millionaire* (1990)

¹³⁵ “Lickin’ the Gun”, in *Tattooed Millionaire* (1990)

¹³⁶ “Born in ‘58”, in *Tattooed Millionaire* (1990)

¹³⁷ *In Ball to Picasso* (1994)

demonstra qualquer problema em falar sobre a sua própria visão da actualidade e expressá-la nos media¹³⁸.

Talvez motivada pela crescente cultura global (Kraidy, 2005: 15-44) ou pela comunicação transcultural (Ess, 2009: 107-109), as formas culturais criativas tendem a miscigenar-se umas com as outras. Este exemplo que aqui demonstramos não é, de longe, o único; é apenas mais um. Gustavo Cardoso avança uma possibilidade explicativa para o fenómeno: “A inovação nos modelos de entretenimento está ligada [...] às mudanças trazidas pelas empresas de *media*, nomeadamente aos procurarem novas formas de conteúdos, como os formatos, ao praticarem o experimentalismo – seja através do apagar das fronteiras entre os géneros tradicionais de programas, seja mediante novas abordagens a valores sociais como a privacidade, a reserva, seja ainda através de alterações nos domínios do tempos, do espaço e da ética, todos eles reflectidos nos modos como as histórias são contadas e os roteiros escritos” (Cardoso et al., 2009: 16-17). É precisamente isto que fazem, na nossa perspectiva, os novos intelectuais, estes músicos que aqui temos vindo a apresentar, entre outros. Um conteúdo antigo, apresentado de uma nova forma, com um novo atractivo, tendo em conta diferentes contextos e instrumentos, para que se ganhe a credibilidade de que fala Maria Bettencourt Pires (2009: 123-124) – sobre este assunto convém também referir que os Iron Maiden já venderam mais de 80 milhões de discos¹³⁹, pelo que está provada a abrangência de um público com contornos que mais se aproximam do conceito de “massa”.

A cultura vem assumindo um cada vez maior papel no seio da globalização, quanto mais não seja como fenómeno explicativo da evolução do mundo neste recente paradigma. Kraidy refere que “apesar de a cultura não determine outros aspectos referentes à globalização, ela é indispensável para os compreendermos” (Kraidy, 2005: 43). Estes intelectuais fazem a sua parte e têm-no feito, quanto a nós, de forma exemplar. A título de exemplo, recordemo-nos apenas de eventos como o Live Aid¹⁴⁰, o Live Earth¹⁴¹ ou o Live 8¹⁴², promovidos por Bob Geldof e Bono Vox, que deram um

¹³⁸ <http://www.dose.ca/music/story.html?id=812ad915-4742-4fa8-a8e5-a560224ee352>, consultado em 27-08-11

¹³⁹ <http://www.whatrecords.co.uk/iron-maiden.asp>, consultado a 27-08-2011

¹⁴⁰ <http://liveaid.free.fr/>, consultado a 27-08-2011

¹⁴¹ <http://liveearth.org/en/liveearth/070707>, consultado a 27-08-2011

¹⁴² <http://www.live8live.com/>, consultado a 27-08-2011

contributo louvável no caminho para a “cidadania na metrópole global” (Ess, 2009: 104-130). Por seu lado, também Gilles Lipovetsky nos diz que existem dois factores importantíssimos na definição da cultura de hoje. Além de haver uma descredibilização cada vez maior do intelectual, denominação que até já ganhou conotação “pejorativa” (Lipovetsky, 2011:77), também a cultura se tem nivelado e equiparado a si mesma. Isto é, “é neste contexto que se levantaram virulentas sátiras contra o nosso relativismo cultural ao abolir todas as hierarquias, ao enobrecer as figuras *pop* [...], colocando-se no mesmo patamar de Shakespeare e Stephenie Meyer, Bach e Eminem, pondo lado a lado uma gravura de Dürer e um *graffiti*” (Lipovetsky, 2011: 79). Isto “porque tudo é cultural, tudo, a partir de agora, é válido” (Lipovetsky, 2011: 79). Apesar da visão pessimista do autor, temos de concordar que estas constatações são reais. A alta-cultura está a equiparar-se, para o cidadão comum, a outras formas culturais que, outrora, poderiam ser consideradas menos nobres. Mas a verdade é que “não são os valores culturais que se nivelam mas os próprios comportamentos culturais” (Lipovetsky, 2011: 79). E é isto que torna o comportamento destes músicos intelectuais tão nobre. Poderiam cantar sobre temas triviais ou puramente não se interessar em educar o seu público, mas optam por fazer exactamente o oposto. Lutar por uma maior e melhor cidadania em tempos de alienação. No entanto, ainda não é fácil deixá-los entrar na torrente de opiniões cacofónicas que se fazem sentir a toda a hora, por todo o mundo, por esses media fora. Mas o metal, como já vimos e ainda veremos, está repleto de artistas que se esforçam por elucidar os seus públicos sobre diversas realidades e problemáticas que necessitam de solução. Talvez seja por isso que os amantes do metal sejam já alguns dos jovens mais brilhantes da nossa era, como refere um estudo recente¹⁴³.

¹⁴³ <http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1546193/Heavy-metal-a-comfort-for-the-bright-child.html>, consultado a 27-08-2011

5. Conclusões Finais

5. Conclusões finais: Serão os músicos possíveis intelectuais?

Se há coisa que podemos dizer em jeito de conclusão desta dissertação é que os intelectuais ainda existem, mesmo nos estratos mais convencionais da função. O que existe, parece-nos, é uma falta de atenção (um “desligamento”) por parte do público que impede a mensagem de passar. Essa falta de atenção pode justificar-se com o crescente filisteísmo da sociedade contemporânea ocidental e com a descredibilização das instituições e dos agentes que, até há algumas décadas, influenciavam a política pública de forma directa e quase constante. Hoje, por muito que tentem, estes intelectuais vêm as suas ideias fracassar logo na origem, porque não se conseguem fazer ouvir.

Tomando esta linha de raciocínio desenhámos uma possibilidade de local ideológico onde poderão estar presentes alguns intelectuais que poderão, de facto, ser ouvidos e tidos em conta por parte dos seus públicos: os músicos. Isto porque partilham da falta de fé em agentes políticos com os seus fãs e, por outro lado, têm ideias dignas de um intelectual, que expõem através da sua forma de arte. Além disso, e uma vez que os jovens (adolescentes e jovens adultos) são o grosso que compõem o público de grupos musicais e cantores em geral, podemos arriscar dizer que, caso as suas ideias e explanações artísticas sejam levadas a sério, os músicos podem estar a construir a sociedade do futuro de uma forma activa. Aquilo que um miúdo de 14 anos ouve no quarto, vindo de um artista *punk*, pode moldar a sua visão política para o resto da sua vida.

Outra função digna de destaque por parte dos músicos é o facto de dar a conhecer outras obras artísticas, através das suas músicas. Acontece com os estudos de caso que aqui tratámos e acontece com muitos outros artistas. As chamadas “inspirações”, tão valorizadas pelos *media* da especialidade, interessam para que se possa traçar um paralelismo entre inspirador e inspirado, para fins de catalogação musical. No entanto, essas inspirações têm um outro efeito no fã. Fã que é verdadeiro fã vai às origens do seu artista favorito. E isso não exclui a atenção prestada aos músicos que, outrora, este ídolo ouviu, também ele, fechado no seu quarto, agarrado a uma guitarra.

O mesmo acontece com livros. Mostrámos alguns casos de livros legitimados por músicos que os leram, mas a realidade é bem mais vasta do que os exemplos mostrados nesta dissertação. Quando um músico diz que leu um clássico ou uma obra de cariz

geopolítico, pode muito bem estar a incitar o seu fã a partilhar desse conhecimento e a ser pró-activo na busca do mesmo.

Vimos, ao longo deste trabalho, que os músicos podem, de facto, exercer funções dignas de um intelectual e alertar as massas – ou, pelo menos, os seus públicos – para a urgência de uma cidadania activa. Os estudos de caso que aqui tratámos actuam cada um em sua dimensão social, política, religiosa e, em última análise, cultural. Matthew Bellamy, vocalista dos Muse, apresenta-se quase como um politólogo, embora tenha algumas fontes duvidosas, debruçando-se muitas vezes sobre teorias da conspiração, usando-as para fazer passar a sua mensagem de alerta contra os abusos de poder. Bruce Dickinson, cantor do grupo Iron Maiden e *polymath* nato, por seu lado, alerta para os valores mais filosóficos do ser humano, através de uma aproximação simples e simbólica à História da Humanidade, traduzindo-a em pequenos episódios. Esta dimensão de Dickinson faz dele, como vimos, um *(Hi)storyteller*.

Assim sendo, temos músicos realmente prontos para intervir na esfera pública – já que se encontram inseridos na mesma - e dar o seu contributo com as suas ideias *avant-garde* sobre a realidade. No entanto, existe ainda uma barreira, uma questão à qual teremos de responder, um dia, numa investigação vindoura: Quais poderão ser os mecanismos capazes de dar a estes e a outros músicos a credibilidade necessária de modo a conseguirem atravessar os *gate-keepers* e participar nas discussões na esfera pública? Já estive mais longe, mas artistas, como os aqui analisados irão, certamente, consegui-lo. Resta saber quando e como.

Bibliografia e outros materiais

Bibliografia

- ASSAYAS, Michka (2005), *Bono por Bono*, Lisboa: Ulisseia
- BALLE, Francis (2003), *Os Media*, Lisboa: Campo das Letras
- BARENBOIM, Daniel (2009), *Está Tudo Ligado: O Poder da Música*, Lisboa: Editorial Bizâncio
- BAUMAN, Zygmunt (1987), *Legislators and Interpreters: On Modernity, Post-Modernity and Intellectuals*, Cambridge: Polity
- BEAUMONT, Mark (2008), *Out of This World: The Story of Muse*, London: Omnibus Press
- BECK, Ulrich (2000), *The Brave New World of Work*, Cambridge: Polity Press
- BEER, David (2008), “Making Friends with Jarvis Cocker: Music Culture in the Context of Web 2.0”, *Cultural Sociology*, 2, pp. 222-240
- BENNETT, Andy (2001), *Cultures of Popular Music*, Norfolk: Open University Press
- BERLIN, Isaiah (2001), *The Power of Ideas*, ed. Henry Hardy, London: Pilmico
- BLAKE, Stephen (2002) e JOHN, Andrew, *The World According to Heavy Metal*, London: Michael O’Mara Books
- BLANNING, Tim (2008), *The Triumph of Music: Composer, Musicians and Their Audiences, 1700 to the Present*, London: Penguin Books
- BOESE, Alex (2007), *Elephants on Acid and Other Bizarre Experiments*, London: Pan Books
- BOUDON, Raymond (2005), *Os Intelectuais e o Liberalismo*, Lisboa: Gradiva
- BOUDIN, Louis (1971), *Os Intelectuais*, Lisboa: Arcádia
- BOURDIEU, Pierre (1998), *Acts of Resistance: Against the New Myths of Our Time*, Cambridge: Polity Press

- BOURDIEU, Pierre (2003), *Homo Academicus*, Cambridge: Polity
- BROCKMAN, John (org.) (2009), *Ideias Optimistas*, Lisboa: Tinta da China
- BRYSON, Bill (2001), *Made in America*, Lisboa: Quetzal Editores
- BRZEZINSKI, Zbigniew (1997), *The Grand Chessboard: American Primacy and its Geostrategic Imperatives*, New York: Basic Books
- CALLIXTO, João Carlos (org.) (2005), *Jorge Palma: Na Terra dos Sonhos [poemas]*, Lisboa: Edições Quasi
- CARDOSO, Gustavo, CÁDIMA Francisco Rui e CARDOSO, Luís Landerst (coord.) (2009), *Media, Redes e Comunicação: Futuros Presentes*, Lisboa: Quimera
- CARDOSO, Gustavo (2010), ESPANHA, Rita e LAPA, Tiago, *Do Quarto de Dormir para o Mundo: Jovens e Media em Portugal*, Lisboa: Âncora Editora
- CAREY, John (2002), *The Intellectuals and the Masses*, Chicago: Academy Chicago
- CLARKE, Martin (1998), *Pearl Jam & Eddie Vedder: None Too Fragile*, London: Plexus
- COLERIDGE, Samuel Taylor (2007), *Rime of the Ancient Mariner in Seven Parts*, Middlesex: Echo Library
- CUMMING, Naomi (2000), *The Sonic Self: Music Subjectivity and Signification*, Bloomington: Indiana University Press
- DAVIS, Stephen (1997) e AEROSMITH, *Walk This Way: The Autobiography of Aerosmith*, New York: Harper Collins
- DAWKINS, Richard (2007), *A Desilusão de Deus*, Lisboa: Casa das Letras
- DICKINSON, Bruce (1992), *The Adventures of Lord Iffy Boatrace*, England: Pan Books
- DOREN, Charles Van (2007), *Breve História do Saber*, Porto: Caderno
- DUFOURCQ, Norbert (1994), *Pequena História da Música*, Lisboa: Edições 70

- EAGLETON, Terry (2000), *The Idea of Culture*, Oxford: Blackwell Publishing
- EDDY, Chuck (1997), *The Accidental Evolution of Rock 'n' Roll: A Misguided Tour Through Popular Music*, New York: Da Capo Press
- ESS, Charles (2009), *Digital Media Ethics: Digital Media and Society Series*, Cambridge: Polity Press
- FARRINGDON, Karen (2001), *History of Punishment and Torture*, London: Bounty Books
- FERREIRA, João (2010), *História Rocambolescas da História de Portugal*, Lisboa: Esfera dos Livros
- FIGUEIRAS, Rita (2011), "Returning home: Intellectuals in (web) salons", in *International Journal of Media and Cultural Politics*, Volume 7, Number 2, pp. 225-232
- FIGUEIREDO, Fidelino de (1936), *O Dever dos Intelectuais*, Porto: Livraria Lello e Irmão Editores
- FOSSIER, Robert (2007), *Gente da Idade Média*, Lisboa: Editorial Teorema
- FRATTINI, Eric (2011), *Mossad: Os Carrascos do Kidon*, Lisboa: Bertrand
- FULCHER, Jane F. (2005), *The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France (1914-1940)*, Oxford: Oxford University Press
- FULLER, Steve (2005), *The Intellectual*, Cambridge: Icon Books Ltd
- FUREDI, Frank (2004), *Where Have All The Intellectuals Gone*, London: Continuum
- FUREDI, Frank (2010), *Wasted: Why Education isn't Educating*, London: Continuum
- GIDDENS, Anthony (2000), *O Mundo na Era da Globalização*, Barcarena: Editorial Presença
- GOLDHAGEN, Daniel Jonah (2011), *A Pior das Guerras: Genocídio, Extermínio e Violência no Século XX*, Alfragide: Casa das Letras

- GRAYLING, A. C. (2008), *Scepticism and the Possibility of Knowledge*, London: Continuum
- GREEN, Toby (2010), *A Inquisição: O Reino do Medo*, Lisboa: Editorial Presença
- GROSSBERGER, Lewis (2005), *Turn that Down!: A Hysterical History of Rock, Roll, Pop, Soul, Punk, Funk, Rap, Grunge, Motown, Metal, Disco, Techno and other forms of musical aggression over the ages*, Cincinnati: Emmis Humor
- GROUT, Donald J. (2007) e PALISCA, Claude V., *História da Música Ocidental*, Lisboa: Gradiva
- HABERMAS, Jürgen (1992), *The Structural Transformation of the Public Sphere*, Cambridge: Polity Press
- HARRINGTON, Joe S. (2002), *Sonic Cool: The Life and Death of Rock 'n' Roll*, Milwaukee: Hal Leonard
- HARRIS, John (2009), *Hail! Hail! Rock 'n' Roll: The Ultimate Guide to the Music, the Myths and the Madness*, London: Sphere
- HERF, Jeffrey (1984), *Reactionary Modernism: Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge: Cambridge University Press
- HINCHMAN, Paul (1994), *Hannah Arendt: Critical Essays*, New York: Suny Press
- HUGHES, Nita (2006), *O Tesouro de Montségur*, Lisboa: Difel
- HUGO, Victor (2010), *O Último Dia de um Condenado*, Lisboa: Biblioteca Editores Independentes
- HUXLEY, Aldous (2004), *Brave New World*, London: Vintage Classics
- INNERARITY, Daniel (2010), *O Novo Espaço Público*, Lisboa: Editorial Teorema
- JACOBY, Russell (1987), *The Last Intellectuals: American Culture in the Age of Academe*, Toronto: Basic Books Inc.
- JENKINS, Henry (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: New York University Press

- JOHNSON, Paul (1988), *Intellectuals*, London: Phoenix
- KEANE, John (2010), *Life and Death of Democracy*, London: Pocket Books
- KEEGAN, John (2009), *Uma História da Guerra*, Lisboa: Tinta da China
- KEEN, Andrew (2007), *The Cult of the Amateur: How blogs, MySpace, YouTube and the rest of today's user-generated media are killing our culture and economy*, London: Nicholas Brealey Publishing
- KIEDIS, Anthony (2004) e SLOMAN, Larry, *Scar Tissue*, London: Sphere
- KIRSH, Steven J. (2009), *Media and Youth: A Developmental Perspective*, New Jersey: Wiley-Blackwell
- KLEIN, Naomi (2009), *A Doutrina do Choque: A Ascensão do Capitalismo de Desastre*, Lisboa: Smartbook
- KONOW, David (2002), *Bang Your Head: The Rise and Fall of Heavy Metal*, New York: Three Rivers Press
- KRAIDY, Marwan M. (2005), *Hibridity or the Cultural Logic of Globalization*, Philadelphia: Temple University Press
- LECLERC, Gérard (1999), *A Sociedade da Informação: Uma Abordagem Sociológica e Crítica*, Lisboa: Instituto Piaget
- LEVITIN, Daniel (2006), *This is Your Brain on Music: Understanding a Human Obsession*, London: Atlantic Books
- LEWIS, C. S. (2010), *Out of the Silent Planet*, New York: HarperCollins Publishers
- LIPOVETSKY, Gilles e JUVIN, Hervé (2011), *O Ocidente Mundializado: Controvérsia Sobre a Cultura Planetária*, Lisboa, Edições 70
- LOUW, Eric (2001), *Media and Cultural Production*, London: SAGE Publications
- MACLEAN, Alistair (2009), *Where Eagles Dare*, New York: HarperCollins Publishers
- MÃE, valter hugo (2010), *a máquina de fazer espanhóis*, Carnaxide: Aleguara

MANSON, Marilyn (1998) e STRAUSS, Neil, *The Long Hard Road Out of Hell*, London: Plexus

MARRS, Jim (2000), *Rule by Secrecy*, New York: Harper Collins Publishers

MCIVER, Joel (2006), *Justice For All: The Truth About Metallica*, London: Omnibus Press

MCLUHAN, Marshall (2008), *Compreender os Meios de Comunicação: Extensões do Homem*, Lisboa: Relógio d'Água

MEADOWS, Donella (2005), RANDERS, Jorgen e MEADOWS, Dennis, *Limits to Growth*, London: Earthscan

MCCORMICK, Neil (2006), *U2 by U2*, London: HarperCollins Publishers

MCKEE, Alan (2002), "Public Intellectuals: An Introduction to Continuum's new series of interviews", *Continuum*, 16: 2, pp. 221-223

MONTANELLI, Indro (1994), *História dos Gregos*, Lisboa: Edições 70

MOORE, Ryan (2010), *Seels Like Teen Spirit: Music, Youth Culture and Social Crisis*, New York: New York University Press

MORGADO, Miguel (2010), *Autoridade*, Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos

MYERS, Ben (2007), *Muse: Inside the Muscle Museum*, Shropshire: Independent Music Press

NUNES, Nelson (2011), "Matthew James Bellamy: an Example of a New Intellectual?", in SILVA, Helena Gonçalves da (coord.), PIRES, Maria Laura Bettencourt, e VIEIRA, Inês Espada, *Intellectual Topographies and the Making of Citizenship*, Lisboa: UCP Editora

NUSSBAUM, Martha C. (1997), *Cultivating Humanity: A Classical Defense of Reform in Liberal Education*, Cambridge: Harvard University Press

ORWELL, George (1984), *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, Lisboa: Moraes Editores

- OSBOURNE, Ozzy (2009) e AYRES, Chris, *I Am Ozzy*, London: Sphere
- PARK, David W. (2006), Public Intellectuals and the Media: Integrating Media Theory into a Stalled Debate, *Media and Cultural Politics*, 2 (2), pp. 115-129
- PIRES, Maria Bettencourt (2009), “Public Intellectuals – Past, present and future”, in FIGUEIRAS, Rita (coord.), *Intelectuais e Media, Comunicação & Cultura*, número 7, Lisboa: Books on Demand, pp. 115-130
- POSNER, Richard A. (2004), *Public Intellectuals: A Study of Decline*, Cambridge: Harvard University Press
- PRIOR, Robin e WILSON, Trevor (2002), *Passchendaele: The Untold Story*, London: Yale University Press
- QUEIRÓS, Eça de (2003), *A Capital!*, Lisboa: Editorial Presença
- QUIVY, Raymond (2005) e CAMPENHOUDT, LucVan, *Manual de Investigação em Ciências Sociais*, Lisboa: Gradiva
- RENAUT, Alain (2005), *O Fim da Autoridade*, Lisboa: Instituto Piaget
- ROBSON, Stuart (2007), *The First World War*, London: Longman
- RODRIGUES, Jorge Nascimento e DEVEZAS, Tessaleno (2009), *Portugal: O Pioneiro da Globalização, A Herança das Descobertas*, Famalicão: Centro Atlântico
- ROSS, Alex (2007), *O Resto é Ruído: À Escuta do Século XX*, Alfragide: Casa das Letras
- RUPPERT, Michael C. (2004), *Crossing the Rubicon: The Decline of the American Empire at the End of the Age of Oil*, Canada: New Society Publishers
- RUSHDIE, Salman (2008), *Os Versículos Satânicos*, Lisboa: Dom Quixote
- SACKS, Oliver (2007), *Musicofilia*, Lisboa: Relógio D’Água
- SAGAN, Carl (2003), *Cosmos*, Lisboa: Gradiva
- SALAS, Antonio (2007), *Diário de um Skin: Um Infiltrado do Movimento Neonazi Espanhol*, Lisboa: Livros d’Hoje

- SENNETT, Richard (1976), *The Fall of Public Man*, London: Penguin Books
- SHOOMAN, Joe (2007), *Bruce Dickinson: Flashing Metal With Iron Maiden and Flying Solo*, Shropshire: Independent Music Press
- SLASH (2007) e BOZZA, Anthony, *Slash*, London: Harper Collins
- SMALL, Doug (2007), *Marilyn Manson: The Unauthorized Biography*, New York: Omnibus Press
- SMALL, Helen (org.) (2002), *The Public Intellectual*, Oxford: Blackwell Publishing
- STANYER, James (2007), *Modern Political Communication*, Cambridge: Polity Press
- STENNING, Paul (2006), *Iron Maiden: 30 Years of the Beast*, Surrey: Chrome Dreams
- TARABORRELLI, J. Randy (2009), *Michael Jackson: A Magia, a Loucura, a História Completa*, Lisboa: Esfera dos Livros
- TAVARES, Gonçalo M. (2006), *Breves Notas Sobre Ciência*, Lisboa: Relógio D'Água
- VERNE, Júlio (2010), *A Volta ao Mundo em 80 Dias*, Lisboa: Bertrand
- WEINSTEIN, Deena (2000), *Heavy Metal: The Music and Its Culture*, United States of America: Da Capo Press
- WOLTON, Dominique (2006), *É Preciso Salvar a Comunicação*, Casal de Cambra: Caleidoscópio
- ZIZEK, Slavoj (2008), *Os Direitos Humanos e o Nosso Descontentamento*, Lisboa: Edições Pedagogo

Discografia

Alice Cooper:

1972 – *School's Out*

1976 – *Alice Cooper Goes to Hell*

Avenged Sevenfold:

2011 – *Nightmare*

Bruce Dickinson:

1990 – *Tattooed Millionaire*

1994 – *Balls to Picasso*

1996 – *Skunkworks*

1997 – *Accident of Birth*

1998 – *The Chemical Wedding*

2005 – *A Tyranny of Souls*

Dazkarieh:

2011 – *Ruído do Silêncio*

Diabo na Cruz:

2010 – *Virou!*

Green Day:

2000 - *Warning*

2004 – *American Idiot*

2005 – *Bullet in a Bible*

Iron Maiden:

1980 – *Iron Maiden*

1981 – *Killers*

1982 – *The Number of the Beast*

1983 – *Piece of Mind*

1984 – *Powerslave*

1985 – *Live After Death*

1986 – *Somewhere in Time*

1988 – *Seventh Son of a Seventh Son*

1990 – *No Prayer For the Dying*

1992 – *Fear of the Dark*

1993 – *A Real Live One*
1993 – *A Real Dead One*
1994 – *Live at Donnington*
2000 – *Brave New World*
2002 – *Live at Rock in Rio*
2003 – *Dance of Death*
2004 – *Death on the Road*
2006 – *A Matter of Life and Death*
2008 – *Somewhere Back in Time*
2009 – *Flight 666*
2010 – *The final Frontier*

Kaiser Chiefs:

2008 – *Off With Their Heads*

Jimmy Eat World:

2001 – *Bleed American*

Jorge Palma:

1982 – *Acto Continuo*

Lamb of God:

2006 - *Sacrament*

Machine Head:

2008 – *The Blackening*

Marilyn Manson:

1996 – *Antichrist Superstar*

1999 – *Holy Wood (In The Shadow of the Valley of Death)*

Metallica:

1986 – *Master of Puppets*

1991 – *Metallica*

Muse:

1999 – *Showbiz*

2001 – *Origin of Symmetry*

2004 – *Absolution*

2006 – *Black Holes and Revelations*

2008 – *HAARP*

2009 – *The Resistance*

Patrick Wolf:

2009 – *The Bachelor*

Pearl Jam:

2004 – *Live at Benaroya Hall*

Slayer:

2001 – *God Hates Us All*

Slipknot:

2001 – *Iowa*

2004 – *Vol. 3: The Subliminal Verses*

The Offspring:

1989 – *The Offspring*

1992 – *Ignition*

1994 – *Smash*

1997 – *ixnay on the Hombre*

1998 – *Americana*

2008 – *Rise and Fall, Rage and Grace*

Trivium:

2006 – *The Crusade*

Twisted Sister:

1984 – *Stay Hungry*

1985 – *Come Out and Play*

Videografia

1981 – *La Guerre du Feu*

1998 – *Chemical Wedding*

2007 – *Screamers*

2008 – *Live After Death*